

هذا العدد

دراسات هذا العدد يتنازعها محوران : الأول يختص بالسيرة الشعبية، والثاني يختص بالحكاية الشعبية.. وهما محوران مهمان يتطلب كل منهما عددًا خاصًا، إن لم يكن أكثر من عدد، بيد أن جمعهما معًا في عدد واحد هو مما تفرضه سياسة العمل بمجلة فولكلورية دورية، ترى أن إتاحة الفرصة أمام المشتغلين بالفولكلور لنشر أبحاثهم ودراساتهم، في شتى الفروع المختلفة لهذا العلم، هو هدف من أهم أهدافها. وتتعرّز أهمية هذا الهدف في الوقت الحالي بعد أن أغلقت مجلات الفولكلور في عالمنا العربي أبوابها، أو كادت؛ مما يدعو إلى الأسف من جهة، ويضاعف مسئولية مجلة «الفنون الشعبية» في هذا الاتجاه من جهة ثانية. ونحن إذ نأمل في عودة هذه المجلات إلى الصدور تدعيمًا للثقافة العربية، وبالتالي لهويتنا وقوميتنا، فإننا نعد بمضاعفة الجهد لتظل هذه المجلة نافذة للفولكلوريين العرب، وقناة للاتصال فيما بينهم.

يستهل دراسات المحور الأول الأستاذ الدكتور محمود ذهني بدراسة عنوانها «رحلة في عقل ووجدان مؤلف سيرة عنتر بن شداد.. رؤية تحليلية». وفي بدايتها يسوق الدكتور ذهني مجموعة من القضايا التي تناسب موضوعه، والتي يأخذ بعضها برقاب بعضها الآخر، حتى يصل بنا إلى عصر تأليف السيرة المذكورة

(العصر الفاطمي) موضحاً لنا ظروف وطبيعة هذا العصر، والأسباب التي دعت مؤلف السيرة لاختيار عنتره بن شداد بالذات من بين الصور الكثيرة الناصعة التي يزودنا بها التاريخ للأبطال العرب في كل مجال.. وما الأهداف التي حققها المؤلف بهذا الاختيار الذكي؟ وكيف تم له تحقيقها؟ وأى المصادر قد استعان بها، والاستعارات التي استعارها، والإضافات التي أضافها، والابتكارات التي ابتكرها، ليكشف لنا الدكتور ذهني، من خلال ذلك، عن حذق المؤلف واقتداره، وعن ذكائه وموهبته، وثقافته وعبقريته.. ويبسط أمامنا هذه السيرة العربية، ويجوس بنا خلالها في تحليلات موضوعية رائعة، تدعونا إلى أن نتساءل معه: ألا يستحق أدبنا الشعبي أن نسبح في بحوره، وأن نغوص في أعماقه، وأن نحاول استخراج لآله؟ أظن ذلك.

أما الدكتور جوفاني كانوفا، الأستاذ بجامعة فينسيا الإيطالية، فيقدم لنا، في إطار اهتمامه بالسيرة الشعبية العربية، قصة الزير سالم وأصل البهلوان.

والبهلوان، جماعة من الغجر يعيشون في صعيد مصر، ويتميزون عن غيرهم من الجماعات الغجرية هناك بأنهم يمارسون ألعاب الحواة والقردانية، في حين تمارس تلك الجماعات نشاطات أخرى. ويعتقد أعضاء جماعة «البهلوان» أنهم أسلاف جساس بن مرة، وأنهم تشرّدوا بناء على أوامر الزير سالم بعد قتله جساساً انتقاماً لأخيه كليب؛ وذلك في نهاية الحرب التي تعرف في التاريخ باسم «حرب البسوس»، والتي نشبت بين قبيلتي «بكر» و«تغلب» العربيتين.

ولأن النصوص المدونة لسيرة الزير سالم لا يرد بها أي ذكر لجماعة البهلوان، وإن كانت وردت بها الأوامر التي يعتبرونها أصل عاداتهم وتقاليدهم، فقد رأى المؤلف أن نشر النص الشعبي الذي يتضمن ذكر هذه الجماعة، والذي حصل عليه من أحد الرواة في صعيد مصر، هو أمر يستحق كل الاهتمام.

يلى ذلك دراسة الدكتور مدحت الجيار عن «وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم». فلشعر في السيرة الشعبية عموماً وظائفه التي ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقي من ناحية ثانية، وبالراوي من ناحية ثالثة، وإنما نظراً لكثرة هذه السيرة، فإن الدكتور الجيار يختار من بينها سيرة الزير سالم بوصفها مثالاً للتطبيق، دون أن يوضح لنا أسباب اختياره لهذه السيرة بالذات!!

وقد اعتمد الدكتور الجيار في دراسته هذه على النسخة الشعبية المدونة للسيرة، وحدد وظائف الشعر فيها، داخل النص وخارجه، كما قدم قائمة، ومسلسلة ومرقمة، بالمواضع التي ورد فيها الشعر داخل النص المدون، مزودة برقم الصفحة واسم قائل الشعر، والمناسبة التي قيل فيها، أو الفكرة التي يعالجها، أو السياق الذي يحتويه.

وعلى صعيد المحور ذاته يقدم لنا الأستاذ عبد الحميد بواريو بحثاً عنوانه «المغازي، لون من ألوان السيرة الشعبية». فإذا كانت المغازي ذات طبيعة تاريخية بحتة، وتم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لعلم التاريخ الإسلامي، فإنها إلى جانب ذلك عرفت مساراً آخر ينتمي إلى حقل آخر من حقول النشاط الإنساني، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواة الأدب الشعبي فتمسجوا منها أعمالاً قصصية متمثلة في فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبي العربي. وقد أصاب هذه الروايات ما يصيب أنواع المرويات الشعبية من تطور وتغيير، كما عرفت طريقها إلى التدوين في بعض فترات تاريخ روايتها الشفوية.

إلى هذه الروايات من الأدب الشعبي البطولي يتجه الأستاذ عبد الحميد بواريو بالدراسة، موضحاً لنا صلتها بالمغازي التاريخية، التي قام بتدوينها جمع من علماء المسلمين الأوائل، مثل: محمد بن إسحاق ومحمد بن عمر الواقدي، من حيث استعارتها عناوين هذه المغازي، وطريقتها في إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين في هذا الإسناد، وليعمد - بعد ذلك - إلى الكشف عن الخصائص الملحمية الجوهرية في هذه

الروايات، وتمييز العناصر التاريخية والخرافية والواقعية التي تتألف منها، وتبيان دورها الوظيفي - بوصفها أدباً بطولياً - في الحياة الشعبية، والذي يتمثل في تدعيم وتغذية الشعور القومي في نفوس المواطنين والتعبير عنه. وهو الدور نفسه الذي تقوم به السير الشعبية على طول تاريخ شعبنا العربي.

وعلى مستوى آخر في صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا الأستاذ أحمد سويلم بحثاً بعنوان «السير الشعبية في أدب الأطفال». فبعد حديث عن الموروث الشعبي بوجه عام، والسير الشعبية بوجه خاص، والدور الذي يقوم به في حياة الشعوب، يخلص الكاتب إلى موضوعه، فيذكر أهم الكتابات المصريين الذين عنوا بتقديم السيرة الشعبية للكبار وللصغار وللناشئة، كما يحدد القوالب الفنية التي يمكن أن تقدم فيها السيرة الشعبية للأطفال، شريطة أن تخضع المواد المقدمة للطفل من السير، ومن الموروث الشعبي بصفة عامة، لعملية اختيار دقيقة، تراعى فيها عقلية الطفل، وما يتناسب مع مرحلة عمره ومستوى إدراكه وثقافته ووجدانه. وأخيراً يلقي الكاتب الضوء على سيرة عنتر بن شداد، التي اختارها مثلاً تطبيقياً لدراسته، كي نستشف منها قيمها، وما يمكن أن تضفيه إلى عقلية الطفل الصغير في عصرنا الحديث.

ومن السيرة الشعبية في أدب الأطفال يأخذنا الأستاذ عبد الغنى داود إلى رحاب المسرح، حيث يستعرض، في متابعة نقدية، الأعمال الفنية - الغنائية والدرامية، التي استلهم أو وظف كتابها ومخرجوها سيرة بنى هلال في إبداعها نصاً أو عرضاً، وذلك في دراسته المعنونة بـ «السيرة الهلالية والمسرح». وهو ينطلق في هذه الدراسة من أوبريت «عزيزة ويونس» للشاعر الكبير ~~محمد~~ بيرم التونسي، والذي قدمته الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في موسم ٤٤ - ١٩٤٥ م، من ألحان الموسيقار زكريا أحمد، وإخراج الأستاذ فتوح نشاطي.

ثم يأخذ الأستاذ عبد الغنى داود، بعد هذه التجربة الرائدة في استلهم سيرة بنى هلال، في استعراض وإضاءة بقية الأعمال الدرامية، وعروضها المختلفة التي قدمت مسرحياً، على مدى نصف قرن من ذلك التاريخ، أى حتى وقتنا الحالى، غير مغفل في هذه المتابعة النقدية المتسلسلة أن يمس مسألاً خفيفاً بعض القضايا التي تثار بين الحين والآخر في هذا المجال، مثل: قضية الشكل والمضمون، والأصالة والتحديث وغير ذلك.

وعودة إلى المستوى الأول في صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا الأستاذ محمد عبد الرحمن الجندي ترجمة لدراسة «دانوتا ماديسكا» عن «لغة وبنية السيرة الشعبية». وهي دراسة تقتصر على أوائل السير التي وصلت إلينا منذ القرن الثانى عشر الميلادى (عنتر، بنى هلال، ذات الهمة، الزير سالم) دون بقية السير الشعبية العربية الأخرى، التي تطورت في عصر سلاطين المماليك خلال الفترة من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر الميلاديين؛ وذلك على اعتبار أن هذه السير، موضوع الدراسة، أكثر تنسيقاً واتساقاً من حيث الكيف عن سواها من السير الأخرى التي ظهرت في وقت لاحق، كما تقترح تيمات معينة في قصص أبطالها الرئيسيين وجود علاقة مشتركة، أو تأثير متبادل، فيما بينها.

وفى ختام دراسات هذا المحور يقدم لنا الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ نصاً شعبياً عن مولد البطل في سيرة بنى هلال، قام بجمعه من محافظة أسيوط ودون كلماته وضبطها بالشكل وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الراوى قدر الإمكان، كما ألحق به قائمة مسلسلة بمعانى الكلمات التي رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل باللهجة العامية التي دون النص بها.

كما تعيد إدارة تحرير المجلة في ختام دراسات هذا المحور، أيضاً، نشر الحوار الثرى الذى أجراه الأستاذ فاروق خورشيد عام ١٩٨٥ م مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، رائد الدراسات الشعبية في الجامعات العربية، ومؤسس هذه المجلة، تأكيداً على أن أستاذنا الدكتور يونس - رحمه الله - لم يرحل عن عالمنا إلا بجسده فقط، وأنه لا يزال يعيش بيننا بروحه وعلمه، وفى وجداننا بقيمه ومبادئه.

بعد هذا الحوار تجيء دراسات المحور الثانى ، ويستهلها الأستاذ عبد العزيز رفعت بدراسة عنوانها «حيوية الحكاية الشعبية» . فالحكايات الشعبية تجدد نفسها باستمرار طالما تروى ، وتنمو لاعتن طريق الانقطاع والبدء من جديد، بل عن طريق استبدال وتبادل الموتيفات، واندماجها فى علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة .

ومن أجل تأكيد هذه الحقيقة يقوم الأستاذ عبد العزيز رفعت - بعد تعريف الموتيف فى الدراسات الفولكلورية وتحديد - بتدوين حكاية شعبية، وفرز موتيفاتها، وتسمية هذه الموتيفات، وتحليلها بطريقة تكشف لنا المجالات التى يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التنوع الحكائى، والإمكانات الهائلة لتقبل الموتيفات للتحويلات داخل مسارات السرد المختلفة للحكايات الشعبية، والتنوعات المتعددة للموتيفات التى يمكنها أن تؤدى الوظيفة نفسها التى يؤديها موتيف ما أدرج فى مسار سرد حكاى معين لأسباب جمالية أو اجتماعية أو ثقافية، بحيث تتضح لنا، فى النهاية، حيوية الحكايات الشعبية رغم انغلاقها على نفسها بوصفها أعمالاً فنية مكتملة .

أما الأستاذ الدكتور شاكى عبد الحميد فيعنى من الحكايات الشعبية بدورها فى تنمية الحس الجمالى والفنى لدى الطفل . وهو بهذا السبيل، يحدثنا عن دور الحكاية الشعبية فى مجال النشاط الفنى، والخيال، والنمو النفسى للطفل، كاشفاً من خلال هذه المجالات عن الكثير مما يمكن أن يستفيد به المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية فى تطوير عملية التربية والتعليم للطفل بوجه عام، وجمالياً وإبداعياً على وجه الخصوص .

ويقدم لنا الأستاذ أحمد فاروق ترجمة لدراسة تتحرى «الحكاية الشعبية فى الشرق الأدنى والأوسط والأقصى، للأخوين فولر، وفيها يسعيا إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً وضبابية؛ ذلك أن مجموعات الحكايات المدونة التى اعتمدا عليها فى دراستيهما قد سبقها إلى الوجود موروث حكاى شفاهى كبير لم يتم تدوينه، وإدراك الأخوين لهذه الحقيقة هو الذى ألجأ إلى البدء بالهند، باعتبارها صاحبة أقدم المجموعات الحكائية المدونة يقيناً، أما أن الديانتين البرهمية والبوذية قد مهدتا التربة الهندية جيداً لتطور الحكاية الشعبية، فهذا الأمر قد يتعلق بالتحويلات فقط، وإن كانت هذه التحويلات توجد كذلك فى الحكايات الفرعونية . وعلى العموم فإن المؤلف يتابع، فى جدل مشوق، موضوع بحثه من الهند إلى الصين ويورما والعرب وفيتنام وكوريا واليابان وفارس وتركيا ومصر، وذلك فيما بعد الفتح الإسلامى بالنسبة للدولتين الأخيرتين مولياً مجموعة اللبالي العربية «ألف ليلة وليلة» اهتماماً كبيراً، وعناية خاصة .

ونأتى إلى ختام المحور الثانى بمجموعة من النصوص : «حكاية الشاطر حسن» جمع وتدوين الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ . من قرية أبو بصل، مركز بلقاس، محافظة الدقهلية . نص آخر من قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط قام على جمعه وتدوينه الأستاذ أحمد توفيق ويستكمل النصوص الأستاذ رأفت الدويرى ترجمة لنصوص أ.ك . رامانوجان بثلاث حكايات شعبية من الهند .

وهنا، نصل إلى «جولة الفنون الشعبية» .

يقدم لنا الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان «رسالة الجزائر» ، والتى تتضمن عرضاً لثلاث رسائل علمية فى درجة الماجستير، أجراها ثلاثة من الباحثين الجزائريين تحت إشرافه . وقد سافر الدكتور إبراهيم شعلان إلى الجزائر لحضور مناقشة الرسائل المذكورة، والتى تمت بمعهد اللغة والأدب العربى بجامعة قسطنطين فى الفترة من ٦ - ٢٠ مارس ١٩٩٦ ، وذلك ضمن النشاط العلمى لهذه الجامعة التى تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات بالقطر الشقيق .

وفيها تنقل لنا الدكتورة سامية دياب وقائع الندوة القومية الموسعة حول بيرم التونسي وقضايا شعر العامية، والتي انعقدت في الثالث والعشرين من مارس الماضي، واستمرت لمدة أربعة أيام، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، احتفالاً بالذكرى الخامسة والثلاثين لرحيل شاعر العامية العظيم محمود بيرم التونسي.

كما تقدم لنا الأستاذة ناهد شاكر محمد تغطية للمعرض الشامل عن العرائس، الذي أقامته الفنانة سهام على ميلاد بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا المصرية، وذلك خلال الفترة من ٤/١٠ حتى ٢٠/٤/١٩٩٦. وهو يتضمن العرائس التي استوحتها الفنانة من التراث الشعبي المصري، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى التي تمثل جميع مراحل مشوارها الفني، منذ تخرجها في المعهد العالي للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن.

ويقدم لنا الأستاذ أشرف محمد كحلة وصفاً مفصلاً لجداريات الحج في القرى والأحياء الشعبية بالمدن، وما تتضمنه هذه الجداريات من الوحدات المصورة، والنقوش، والكتابات بأنواعها المختلفة، باعتبارها وسائل تعبيرية عن وجدان الشعب، وكذلك ما تنطوي عليه من قيم تشكيلية وجمالية، وما تقوم به من وظائف في الحياة الشعبية.

وفي مكتبة الفنون الشعبية، يقدم لنا الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ عرضاً نقدياً لكتاب «ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن للناقد المغربي الأستاذ سعيد يقطين، ويعد هذا الكتاب بداية لمشروع طموح، بتغيا صاحبه البحث والتنقيب في سراديب التراث السردى العربى القديم، والسير الشعبية العربية، معتمداً في ذلك أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنيوي منهجاً في درس نصوص هذا التراث، بحثاً عن خصوصيات النصية الداخلية، وبغية ملامسة تقنيات الحكائية والسردية.

كما يقدم لنا الأستاذ شمس الدين موسى عرضاً لكتاب «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن، للفنان التشكيلى، الدكتور سيد القماش. وهو كتاب يعنى بتوضيح الدور الحيوى الذى اضطلع به الفنان المصرى القديم عبر ما سجله على جدران مقابر بنى حسن من مناظر جدارية تحكى وتصف لنا الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية للمصريين القدماء.

ويستكمل الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان «بيلوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨، بالجزء السابع من المجلد الأول.

وفي نهاية «هذا العدد، تهيب إدارة تحرير المجلة بكافة الفولكلوريين العرب أن يتحملوا معها شطراً من المسؤولية الملقاة على عاتقها، وذلك بأن يوافوها بأبحاثهم ودراساتهم، وما توافر لهم من نصوص شعبية موثقة، حتى تتكامل المسيرة، ويتضاعف العطاء.

رحلة في

حقل زو جبران

رؤية تحليلية مؤلف سيرة عنتر بن شداد

د. محمود ذهني

لكل أمة لغتان: فصحي، أو رسمية، تستخدمها الأمة بعمومها في التأليف العلمي والفني والكتابة الرسمية والمعاملات الدولية، وعامية، أو دارجة، تستخدم في أحاديث الأفراد. ولذلك، فهي تختلف من بلد لآخر في نطاق الأمة، ومن منطقة لأخرى داخل البلد الواحد، وبين البيئات الاجتماعية المتفاوتة في المنطقة. بهذا، يكون للغة الفصحى عدد من اللهجات الدارجة، يكثر أو يقل، ويقترب أو يبتعد عن فصحاء طبقاً للمستوى الحضاري الذي عليه الأمة. فإذا ارتفع المستوى الحضاري، قل العدد وضاعت الفروق. وإذا انخفض كثير العدد واتسعت الفروق سواء بين اللهجات وفصحاها وبين اللهجات بعضها البعض.

والعرب قبل الإسلام كانوا أمة متحضرة، على عكس ما يدعى المستشرقون المزيفون لتاريخنا، والأدعياء الذين تابعوهم أو خدعوا بأقوالهم، وليس أدل على ذلك من أن هؤلاء العرب كانوا يملكون زمام مقومات الحضارة وهو مثلث الثقافة والاقتصاد والقوة الحامية لهما.

فمن حيث المستوى الاقتصادي، يكفي أن نذكر رحلة الشتاء والصيف، التي أشار إليها العزيز الحكيم في «سورة قريش»، حين أراد أن يذكر العرب بما أفاده عليهم من عائد تلك الرحلات الذي كفل لهم الغنى والأمن. أما التفاصيل، فيمكن أن نجدها في كتاب مثل «مروج الذهب»، وحديث المسعودي، عمن كان يملك من الذهب والفضة ما يكسر بالفؤوس، ومن العبيد والإماء والأنعام ما يعد بالآلاف، وعن عمائر مكة والمدينة، التي كانت تزين بالجص والفسيفساء، وتفرش بالطنافس ووثير الرياض، وعن عمر بن أبي ربيعة

ولما كان الفن غذاء الروح، يستحيل أن يستغنى عنه الإنسان، بدءاً من رقصات القبائل البدائية وأغانيها، إلى الباليهات والأوبرات العالمية، وبينهما تتحدد الفنون ودرجاتها حسب المستوى الحضاري الذي بلغته الأمة، وحيث إن الأدب يأتي على رأس الفنون، لأنه يستخدم الكلمة التي هي فكر وصوت وانفعالات في الوقت ذاته، وهي الأساس الذي تشيد به وعليه الحضارات؛ لهذا كان لا بد أن يكون لكل لغة أدبها، سواء في ذلك الفصحى التي تضم الشعب كله، أو العامية التي تخص جماعة، أو إقليماً، أو بيئة بعينها، مع ملاحظة أن العلاقة بين هذه اللغات وأدبها تتناسب تناسباً طردياً مع المستوى الحضاري للأمة، فإذا ارتفع هذا المستوى إلى قمته، كادت تلك الفروق أن تتلاشى، لاسيما في النصوص المكتوبة؛ لأن ما يتبقى منها لا يتعدى اختلافات بسيطة في صوتيات وأداء النطق، مما لا يظهر أثره في التدوين.

الذى كان يلبس كل يوم حلة جديدة، وكان جدّه يكسو الكعبة عامًا، وتكسوها قريش كلها عامًا، وعن عائشة بنت طلحة التى رجمت إبليس بجواهرها أنفًا من أن تأخذ حصاة من الأرض.. إلى آخر تلك الأخبار التى تدل على مدى ثراء ورفاهية القوم.

أما من حيث القوة الحامية - أى الحربية - فيكفى عرب الجزيرة فخراً أن أرضهم تكاد تكون الأرض الوحيدة فى المنطقة التى لم تدنسها أقدام مستعمر؛ برغم المحاولات المستميتة التى بذلها المغامرون، ابتداءً من قمبيز والإسكندر وأبرهة، إلى الفرس الذين كانت آخر معاركهم مع العرب هى موقعة ذي قار الشهيرة التى تصدّت فيها قبيلة عربية واحدة - هى قبيلة بنى شيبان - لهجوم جيش كسرى أنوشروان، فهزمته وصدته على أعقابها. فهل كانت القبيلة - بالمفهوم الديموجرافى - تستطيع أن تفعل ذلك مالم يكن لديها جيش لا يقل عن جيش الدولة الفارسية عدداً وعدة وعتاداً وتدريباً وتنظيماً وفنون قتال، وهل كان ذلك حكرًا على بنى شيبان، أم كان شيمة لكل قبيلة من القبائل، لها جيشها وقوتها الحامية، فما بالك لو اتحدت كل تلك القوى تحت لواء العروبة؟

وننتقل من الثقافة لنخرج إلى الفن والأدب، فنقول: إن الله سبحانه وتعالى أنزل القرآن الكريم؛ ليكون معجزته لعرب الجزيرة، وتحداهم أن يأتوا بشئ من مثله، والتحدى لا يكون إلا فيما يتفقه المتحدّى ويفخر بتفوقه فيه، ويدعى أنه لا يدانيه أحد، والمعجزة هى التى تهدم هذا الإدعاء وتعلو فوق التفوق المزعوم.

كان المصريون متفوقين فى السحر، فأرسل لهم موسى سحر فاق سحرهم، فأمنوا، وكان بنو إسرائيل متفوقين فى العلم، فأرسل لهم عيسى يعلم محق علمهم، وأرسل إلى العرب كتاباً فيه فن الكلم وأدب اللغة، فلا بد أن هذا كان هو مجال تفوقهم ومكن حضارتهم، ولا حاجة بنا للبحث عن أدلة تثبت ذلك، فما بقى من أدبهم القديم يؤكد اقتران الأدبين - الفصيح والعامى - عندهم، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، أو بحيث لا نستطيع القول بأنه كان لهم أدبان، وإنما هو أدب واحد. وأقصى ما قيل، فى هذا المجال، هو أن الرجز - باعتباره أسهل وأبسط أنواع النظم الشعرى - ربما كان هو الأدب العامى، فى مقابل القصائد الفخمة التى تمثلها المعلقات ومختارات الأصمعى والنسبى وأبى تمام والبحترى.

لهذا، قالوا إن الشعر ديوان العرب، فهو المخد لما أثرهم، والمعبر عن حياتهم، والمترجم لمواطنهم، والناطق بأحلامهم

وأمالهم، وكان له عندهم مكان القداسة حتى زعموا أنهم علقوه على أستار الكعبة، وكان له عندهم مكان التقدير، حتى قيل أن البيت الواحد كان حرباً بأن يرفع القبيلة أو يخفضها، وأن يثير حرباً أو يطفئها، وكان الشعر سجية وطبعاً ومظهر حياة، ولم يكن مهنة أو صناعة أو وسيلة ربح.

وجاء الإسلام بمعجزة تتحدى القوم فى أعظم مجالات تفوقهم، وسرعان ما اكتشفوا، بحاستهم الفنية الفطرية، أن القرآن الكريم ليس صنو كلامهم، ولا على شاكلته، ولا يقدر عليه بشر، فأمنوا وأسلموا، وغيروا وجه التاريخ ومسيرة البشرية، وانزوى الشعر قليلاً ليفسح المجال أمام هذا الوافد الإلهى، وانكبوا عليه حفظاً وتفهماً وشرحاً واستنباطاً لأحكام وشرائع وأسس ونظم وتماثيل، وتنظيراً لعلوم تضبط اللغة، وتبحث فى تراكيبها وجمالياتها، وعلوم أخرى تدفع بالحياة قدماً لترقى بالإنسان فى سلم الحضارة والتقدم.

والأشجار المثمرة تنبت إلى جوارها - عادة - نباتات طفيلية متسلقة، إذا لم يتنبه إليها، وتجتث من جذورها، استشرت بسرعة كبيرة، ونما لها ألف ذراع، تلتف حول الأشجار، تمتص رحيقها، وتلتهم أزهارها وثمارها، ولا تتركها إلا إذا جف عودها، وذبلت أوراقها، وأذنت بزوال.

هكذا الأحياء - ومنهم البشر - الذين تتفاقم لديهم هذه الظاهرة فيما أطلقوا عليه اسم «السياسة» التى تنمو على أرضها أكبر قدر من تلك الطفيليات، وتجوس فى أحراشها أكبر عدد من الأفاعى والحيات، وتتغى فوق فروعها البوم والغربان، وإلا بماذا نفسر اغتيال عمر الفاروق - أعدل من حكم - ومن بعده عثمان بن عفان، الطيب الدمى المحب للناس، ثم قتل على وبنيه، بعد أن قام ذلك النبات الشيطانى بالالتفاف حول شجرة الحكم، واستولى عليه معاوية - ميكافيا إلى العرب - بمعاونة وإرشاد عمرو بن العاص؛ الثعلب المكار.

ويعبث الحكم الجديد بكل شئ - بما فى ذلك الفن - فينزل الشعر من مكانه العالى الرفيع، ليجملة أداة لهو وعبث، يديرها مهرجون مأجورون، يدفع بهم إلى ساحة المريد، حيث يتحلّق حولهم الناس، يشاهدون هجاء بعضهم لبعض، بما فيه من انتهاك للأعراض، وتبادل الإهانات بأبشع النعوت والصفات، وأقبح السباب والكلمات، فيلهوا الناس بهم، وينشغلون عن الحكم وأفعاله.

هؤلاء الشعراء، الذين كانوا يقومون بتمثيل مهزلة الهجاء على ساحة المريد - من أمثال جرير والفرزدق والأخطل والبعيث - كان لهم دور آخر أكثر جدية وأعمق أثراً، ألا وهو

مدح الخليفة والدعاية لحكومته بين أفراد الشعب. إن هؤلاء الشعراء كانوا البوق الوحيد الذى يقوم بأعمال الدعاية والإعلام والإعلان، وكل شئ بأجره، وكل قول بثمنه، فأصبح الشعر تجارة رابحة لمن يعرف كيف ينفقها فى سوق التملق والرياء، أما شجرة الفن المثمرة، فقد بدأت تفقد نصارتها، وزاد الضغط عليها حين زالت دولة بنى أمية، وقامت دولة بنى العباس، ونزل إلى الحلبة لاعب جديد، هو الفرس الشعوبيون الذين كانت قبضتهم أشد خنقاً على رقبة الأمة العربية، ولم يجد فى وقف زحفهم قتل فائدهم - أبى مسلم الخراسانى - أو تشريد وزرائهم البرامكة، بل زاد الطين بلة تدخل الأتراك مع المأمون، فران الجفاف على شجرة الحضارة العربية، وأذنت بأفول.

وكما قال ابن خلدون، فإن شمس الحضارة لامتوت؛ فإذا غربت عن مكان، أشرق فى مكان آخر. وكان هذا المكان الآخر هو مصر التى استطاع المعز لدين الله الفاطمى أن يسير إليها من المغرب بجيش يقوده صقلى، ويدبر شؤونه يهودى، وعندما فتحت لهم مصر أبوابها، تعاون جوهر الصقلى وابن كلس اليهودى على خداع المصريين، ففقدوا كتاب الأمان الذى كتبه لهم الخليفة، وفرضوا على المصريين التشيع، وأجبروهم على حفظ أورادهم، وقراءة سير أئمتهم الذين ادعوا لهم العصمة والتكليف الإلهى بأن يكونوا ظل الله فى الأرض، والناس لهم عبيد مطيعون. ولم يعتمد الفاطميون على الشعر؛ لأنه - كما نقول الآن - فقد مصداقيته، ولكنهم اعتمدوا على نظام جديد ابتكروه هو نظام «الدعاة»، وهم هيئة تضم ثلاث منظمات من منظماتنا الحديثة هى: الإعلام والاستعلامات، والمخابرات. وقد تم تنسيق هذه الهيئات أحسن تنسيق، سواء من حيث الوظائف والترتب والمسؤوليات، أو من حيث آليات العمل وأدوات الأداء ووسائل التنفيذ التى كانت تعتمد على النشرات والأوراد وسير الأئمة وكبار رجال الدولة، وكانت قراءة تلك السير والأوراد - وربما حفظها - يفرض على المصريين فرصاً، ويجبرون على ترديدها فى الاحتفالات والمناسبات المتعددة التى ابتكرها الفاطميون، وأسرفوا فيها - كما ونوعاً - لإلهاء الشعب ومحاولة خداعة، ليستكين لحكمهم.

ولكن الشعب الواعى الحصيف لم تنطل عليه الأعياب الشيعية، ولم يصدق أكاذيب الدعاة، ولم يقتنع بكتب «السير» التى ضمنوها تاريخ أئمتهم أصحاب المقام المقدس والسلطة الإلهية، ويقدمون من أخبارهم وأعمالهم ما يشبه المعجزات، ويقارب الأساطير.

والشعب المصرى الواعى الحصيف علمه النذل العظيم أنه إذا اشتد الفيضان أن يجارى التيار - حتى لا يغرق - وأن هذا الفيضان حتماً إلى انحسار، وحتى ينحسر عليه أن يقيم بعض السدود، أو يقوى بعض الجسور، أو يفتح بعض المسارب ليساعد على الانحسار. وهكذا تكون المقاومة الشعبية للفيضان المغرق، وهكذا يجب أن تكون المقاومة الشعبية لطوفان الدولة الفاطمية.

وهنا، يتحرك الفنان ليأخذ مكان القيادة فى هذه المعركة، سلاحه القلم، وذخيرته الكلمة، وخطته الحربية ترسمها ظروف العدو، وما يستخدمه من عدة وعتاد، وما يصطنعه من أساليب وطرق قتال. وتتفاعل ثقافة الفنان وموهبته، مع وطنيته وحماسه، لينتج عملاً أدبياً سجله له التاريخ فى أنصع صفحاته.

ولنتخيل السؤال الذى دار فى ذهنه أولاً، وهو: كيف يواجه هؤلاء المتعاليين الذين وضعوا أنفسهم فى مكان القداسة واعتبروا سواد الشعب عبيداً لهم، وفرضوا عليهم السيادة والطاعة، فى حين أن الكثرة الكاثرة من المصريين - ذوى البشرة السمراء - أفضل منهم ويستحقون أن يكونوا سادة عليهم، وليسوا عبيداً لهم.

فالمواجهة، هنا، لابد أن تكون بين سيد وعبد، أو - بمعنى أشمل - أن تعالج قضية العبودية والتفرقة العنصرية، وتحكم القلة فى الكثرة بدعاوى خادعة، كالنسب والأصل والميراث، أو بدعاوى قهرية، كالمال والجاه والعزوة، أو حتى بدعاوى زائفة، كلون البشرية. ولكن الظلم لا يدوم، ولابد أن تأتى كلمة السماء ويتحقق وعد الخالق سبحانه، فتقلب الآية، وتنصلح الأمور، ويحصل العبد على حريته، وينتزع السيادة ممن اغتصبها، فيسود العدل، ويعم السلام، ويشيع الحب بين الناس.

يفتش الفنان المصرى فى ذاكرة أمته، وسرعان ما يهديه تاريخها المجيد إلى بغيته. فعلى صفحاته سطور كثيرة وصور ناصعة لأبطال فى كل مجال، منهم من كان سلاحه السيف والفرس، ومنهم من كان سلاحه الكلمة والشعر، ومنهم من كان سلاحه الإيمان والتقوى، ومنهم من كان سلاحه الفضيلة وحسن الخصال. ولكن هناك شخصية جمعت كل هذا - أو معظمه - فضلاً عن أنها، من حيث الشكل والهيئة وظروف المعيشة وسيرة الحياة، توائم تماماً ما يبغيه المؤلف الفنان ليحقق هدفه.

فالبطل - صاحب هذه الشخصية التاريخية - عبد حقيقى، وقف وجه سادته، ليحقق لنفسه الحرية والمجد بقوته

وشجاعته، في يده سلاح الحرب، وفي لسانه سلاح الشعر، وفي قلبه سلاح الإيمان، وفي خلقه سلاح الفضيلة. إنه عنتره بن شداد العبسي الذي تناثرت عنه القصص والحكايات قبيل الاسلام، والذي قال عنه الرسول ﷺ - ما معناه - «ما وصف لي رجل قط، ووددت أن أراه، مثل عنتره».

وجد المؤلف العبقرى بغيته. فهذا الاختيار الذكي سوف يحقق له عدداً من الأهداف المهمة، أولها أن استخدامه لشخصية تاريخية حقيقية معروفة ومشهورة يعطى عمله الفني قناعة ذاتية لدى المتلقي، وحصانة تجعله - إذا لزم الأمر - يتخفى تحت غلالة التاريخ، وينجو مما وقع فيه بن المققع، ثم إن استخدامه لأجزاء من التاريخ الحقيقي لعنتره، سوف يكون بمثابة أساس قوى متين، يستطيع أن يبنى فوقه ما يشاء من أدوار وأحداث، يشكل فيها بطله كيف يريد، ليحقق كل أهدافه ومراميه، التي تنساب إلى المتلقي في يسر وألفة وانفتاح.

وفضلاً عن الجانب البطولي - أو السياسي - في حياة عنتره، فإن شخصيته غنية بعوامل أخرى قوية ومؤثرة في المجالين الثقافي والسياسي؛ ففي الجانب الثقافي، هو أحد شعراء المعلقة؛ أي إنه يقف على قمة الفن الشعري الذي لم يحفل العرب القدامى بقرن سواءه. ومن هنا، يستطيع المؤلف أن يخرى عمله بشعر عنتره. وبذلك، يرضى تلك النزعة العربية إلى حب الشعر، وفي الوقت نفسه يستغل هذا الشعر - الذي هو حقيقي ومنسوب لعنتره - في دعم أحداث سيرته أو خلق وإضافة الكثير من الأحداث إليها، هذا إلى جانب أن شعر عنتره يعكس الكثير من صفاته وأخلاقه ونزعاته ومفاتيح شخصيته، والكثير من تصرفاته. وقد أفاد المؤلف من كل ذلك بصورتين متقابلتين: فهو يستغل شعر عنتره في كشف الحدث ومعرفته، فيصوغه ويضمّنه سيرته بعد أن يجد المكان الملائم له، ثم يقويه ويدعمه لدى المتلقي بإردافه بالشعر؛ ليؤكد صدقه الفني من جهة، ويرضى نزعة المتلقي العربي - التي تهفو دائماً إلى سماع الشعر والاستمتاع به - من جهة أخرى.

أما من الناحية الاجتماعية، فإن شخصية عنتره بن شداد كانت شخصية عجيبة فريدة في نوعها، فهو فارس قوى الشكيمة في جانب، وهو فنان رقيق الحاشية من الجانب الآخر، أحب، وغاص في الحب إلى أعماقه، مثلما ارتفع بالسيف إلى قمته، فصارت شخصيته تمثل ظاهرتين متباينتين، ولكنهما متكاملتان، هما: القوة الخارقة للفارس، والضعف الجميل للمحب العاشق، يزار زئير الأسود حين

يبارز، ويشدو شدو الطيور حين يناجى. وبين هذا وذاك، يستطيع المؤلف العبقرى أن يبدع ما يشاء من المواقف والأحداث، وأن يزود عمله بالكثير من الدعائم الفنية التي تقوى بناءه، وتضاعف تأثيره.

ومن الشجاعة والحب - اللذين يمثلان الجناحين المحركين لمسيرة الإنسان في الحياة - تتقدم الرأس المفكرة والعقل المدير الذي يقود المسيرة ويوجهها، ألا وهو الخلق والمبادئ والأعراف. وفي هذا المجال، تأتي شخصية عنتره قوية سامقة، تقف على قمة الخلق العربي القويم. ويكفى أن نجد في ديوانه أبياناً تجمع بين منتهى البساطة ومنتهى القوة في آن واحد، فيكون تأثيرها مضاعفاً لدى القارئ.. إعجاب بالماضي الذي يمثلته عنتره، وأسف على الحاضر الذي انحدر إليه الحال، مثال ذلك قوله:

وأغض طرفي مايدت لي جارتى

حتى يوارى جارتى ماوأها

أوقوله:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كسريم المأكّل

وإذا حملت على الكريهة لم أقل

بعد الكريهة ليستنى لم أفعل

أوقوله:

يا عيل، أين من المنية مهري

إن كان ربي في السماء قضاها

ومثل هذا كثير وكثير...

هذا ليس أكثر من ملمح واحد من ملامح شخصية عنتره التي يرسمها شعره الغزير الذي كان أمام مؤلف السيرة ينتقي منه كيف شاء أحداثاً وقائع وقوافي؛ تفي بغرضه، وتحقق هدفه. وليس أبداع من تلك الفصول الدرامية الرائعة التي تمثلها مقدمة معلقته، ولا أجمل من تعبيره الشعري عنها، ولا أبرع من استغلال مؤلف السيرة لها، فأغلب الظن أن تلك الأبيات العشرة التي تصدرت المعلقة، فتحت أمام مؤلف السيرة أبواباً لا حصر لها من الخيال والإبداع، وليس فيما حوته الأبيات نفسها - وهو كثير - ولكن بما أوحى به إليه من أفكار، نسج منها قدراً كبيراً من أحداث سيرته فيما بعد. فتاريخ عنتره الحقيقي، الذي وصلنا، يقف عند تحرره واعتراف شداد ببوته

مقروناً برغبته في تنويره لحب عيلة بالزواج منها. أما مؤلف السيرة فقد جعل من هذا التاريخ مجرد مقدمة أو افتتاحية لا تمثل أكثر من عشر حجمها، ولا تعطى من الإثارة والتأثير إلا القدر الضئيل، إذا ما توزن بما جاء بعدها من الفصول التي برع المؤلف في بنائها، ووضعها في نسق فني متشع بالزى التاريخي.

أما الفائدة الكبرى التي أفادها مؤلف السيرة من استعارته شخصية عنتره لبطولة عمله، فهي انطباقها انطباقاً يكاد يكون تاماً مع الدعوة التي يريد أن يستنهض بها المصريين ضد الحكام الفاطميين الذين احتلوا بلادهم واستولوا على مقدراتهم، ثم اعتبروهم مجرد عبيد بنى عبيد، فكيف يسكت المصريون على ذلك؟

لقد كان عنتره في مثل موقفهم - بل أشد - فعبوديته كانت واقعاً حقيقياً وليس مجرد ادعاء، وموقفه كان مواجهة فرد واحد لقبيلة بتمامها، والعقبات الاجتماعية التي اعترضت طريقه كان يبدو أنه من المستحيل اجتيازها، والتعقيدات التي تلاعبت بحياته كانت كأمواج البحر، تضرب الساحل في أمل ثم سرعان ما تنحسر عنه، والأحداث التي مر بها تأثير وتحمس حيناً، وتسلى وترفه حيناً آخر، تدفع إلى الحزن مرة، وتدعو إلى الضحك مرة. أما أفعال عنتره فتجعل المتلقى ينتقل بين الإشفاق عليه والإعجاب به، وبين الغضب حين يصيبه مكروه، والفرح حين يحرز انتصاراً. وبعد هذه الرحلة الطويلة بكل ما فيها من مغامرات ومعاناة، يفوز عنتره وتحقق آماله؛ أى إن مؤلف السيرة يريد أن يقول للشعب المصري: هاك عنتره اقتد به، ومهما كانت الصعاب، فبالجهد والعزيمة والإصرار لابد أن تبلغ المرام.

ولسا نود أن ندخل في تفاصيل ذلك فهي كثيرة كثيرة عارمة، ويستطيع أن يلحها القارئ للسيرة أو حتى لأحد ملخصاتها، فلن يخفى على فطنته مدى التشابه بين الصورة التي يرسمها مؤلف السيرة لشخصية عنتره بن شداد، والأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة في الأقاليم العربية بعامه، ومصر على وجه الخصوص، وأن السيرة ربما كانت أبرز أعمال المقاومة الشعبية ضد الحكم الجائر والحكام المستبدين، وأن المظلوم عليه أن يواجه الظالم لا بالدعاء والاستجداء ولكن بالسلاح والكفاح.

أما الهدف الثانى الذى استطاع مؤلف السيرة أن يحققه، من خلال اختياره لعنتره بطلاً لسيرته، فهو هدف لا يقل خطورة عن سابقه - بل يزيد - ألا وهو وحدة الكلمة وتجمع القوى. فالفرد وحده مآله إلى الانكسار، مهما كانت قوته

ومرات انتصاره المؤقت. أما الجماعة التي تضمنها فكرة أو عقيدة موحد، فلا بد لها من الفوز النهائي الدائم.

ولتحقيق هذا الهدف، استغل المؤلف أكثر من مصدر، فقد وظف التاريخ توظيفاً مقنعاً، حين أشار إلى موقعة ذى قار، وكيف تغلب العرب على العجم بوحدتهم وتحالفهم. ولما كان عنتره لم يشترك - تاريخياً - في هذه الحرب، وكان بطلها الحقيقي هو هانى بن مسعود، فقد ربط الكاتب بينه وبين عنتره بصداقة وطيدة، تؤكد أنهما صنوان وشريكان متحدان. واستكمالاً لعملية ربط المجتمع بعضه ببعض، جعل عنتره يحصل على صداقة شقى مجتمع الجزيرة العربية آنذاك المكون من رجال القبائل والصعاليك، فوطد علاقته بزعيم كل منهما: عمرو بن معد يكرب فرسان القبائل، وعروة بن الورد أمير الصعاليك. وبذلك، أصبح عنتره موثق الوحدة العربية دون أن يتعارض ذلك مع التاريخ الحقيقي.

أما المصدر الثانى الذى استغله مؤلف السيرة، فقد كان فى فمه الذكاء والفطنة، أولنا نقول إنه استلهم من وراء حجب الغيب أحدث النظريات العلمية المعاصرة. فمئذ بدء السيرة وخروج عنتره من الجزيرة مقاتلاً وغازياً، كانت جائزة انتصاره دائماً تشمل على أمة يمتلكها أو زوجة تهبه نفسها. وبذلك، صار له فى كل قطر حليلة وذرية، كلهم أبناء عنتره، ولكن من أمهات مختلفات الجنس واللون والوطن. وعندما علم الجميع بمقتل عنتره، هرعوا إلى الجزيرة وقد ذابت فروق الأمهات فى بوتقة الأب، وتوحد الأبناء للأخذ بثأر أبيهم، فكلهم من صلب عنتره؛ ولهذا كلهم عرب أبناء عربى.

هذه الفكرة العبقريّة، ألا تلفتنا إلى التقارب الشديد بينها وبين نظريات علم الوراثة التي تجعل الذكر هو صاحب الصفات السائدة، والأنثى صاحبة الصفات المتخفية، وتجعل الأبناء أشبه بالأب وتنسبهم إليه دون الأم؟

ولم تقف فطنة مؤلف السيرة عند هذا الحد الذى جعل تلك الفكرة تعبر، أصدق تعبير، عن مقومات الوحدة والدعوة إليها، ولكن الأقوى من ذلك أنها رد على الشعبين المتعصبين دعاء الانفصال وتفكك الأمة العربية، فأراد أن يقول لهم: إن النسب يجمعنا بمثل ما تجمعنا اللغة والعقيدة، فالصلحة المشتركة تقتضى الوحدة لا التفريق، والتحرر لا الاستكانة، ورد الظلم والغيوم والاستبداد.

وبعد هذا التمهيد التاريخي لقيمة التوحد، يعمد المؤلف الفنان إلى التطبيق العملي، فيقدم - فى فصوله التالية - نماذج

للمواقف كانت الهزيمة فيها ناتج الفرقة والتفكك، ثم تم التجمع والتضامن، فجاء النصر والفوز. وقد قام يثبت هذه المواقف بذكاء على طول السيرة متداخلة مع أحداثها المتدرجة من المنازعات القبلية إلى المعارك الحربية فالمواقف القومية، ومتغلطة في ثانيا الحدث باعتبارها جزءاً من نسيجه. وبذلك، بعدت عن مظاهر الدعوة والنصح والخطابية.

ولا يفوت مؤلف السيرة، في هذا المجال، أن عمله لن يكون له قيمة عند المتلقي، ما لم يربطه بالإسلام، ويصله بعقيدته التي كانت متأججة آنذاك، ولكن عنثرة لم يلحق بالإسلام، فكيف يوفق بينهما؟

هنا، يرى المؤلف الفطن أن المواقف السابقة التي ساقها في الدعوة إلى التجمع والتضامن تصلح تماماً لخدمة هدفه الجديد، إذا ما أضاف إليها بعض الإضافات، مثل عقد صداقة وطيدة بين عنثرة وعبدالمطلب جد الرسول (ص)، ومساعدة عنثرة له في بعض المواقف مقابل الإعلان عن الإعجاب به، والإشادة ببطلته، والوقوف إلى جانبه، وتأييده تأييداً مطلقاً.

والإضافة الثانية التي أضافها مؤلف السيرة هي أنه جعل خط سير عنثرة في مقاماته وغزواته يتطابق مع خط سير الفتوحات الإسلامية، مشيراً إلى أن عنثرة قضى على الجبابرة والطفة الذين كانوا يحكمون تلك البلاد، وبذلك كف أذاهم عن الرسول (ص) حين جاء بالدعوة، وأزال من طريقه العقبات، فمهد الأرض، وساعد على نشر الإسلام.

أما الإضافة الثالثة، فقد ضرب بها المؤلف عصافورين معاً، ذلك أنه استغل أبناء عنثرة الذين توافدوا إلى الجزيرة العربية عقب مقتل أبيهم، وقد جمعت بينهم أبوة عنثرة، ووجد بينهم هدف الأخذ بثأر، ولكن مؤلف السيرة كان، على طول فصولها، يدعو إلى الفضائل، ويبرزها بأحداث جانبية، ويستخدم الطريقة نفسها في تصوير الرذائل، ومستهجن العادات، ومن بينها عادة الأخذ بالثأر.

هنا، يصل المؤلف إلى المخرج المزدوج، فيجعل وصول أبناء عنثرة إلى أرض الجزيرة، يتزامن مع بزوغ فجر الإسلام وانثاق الدعوة المحمدية التي تجذبهم إليها، فتجعلهم يعدلون عن الأخذ بالثأر، ويخربطون في سرايا المسلمين، مشاركين في غزوات الرسول (ص)، ويدالون فضل الشهادة في سبيل الله.

فالإسلام، بتعاليمه السمحة الصارمة، نهى عن عادة الأخذ بالثأر، الفردي أو الشخصي، ولكنه أكد على أخذ حق

الجماعة وحق الله، فالرضوخ للمعتدين استسلام ومذلة، والجهاد في سبيل الله فريضة وكرامة؛ لهذا، خرج الرسول (ص) بكتائبه لمواجهة المشركين الذين عم أذاهم على المسلمين، وحاولوا فرض شركهم ومروقهم عليهم؛ ولهذا عدل أبناء عنثرة عن طلب ثأر أبيهم، وانضموا طائعين إلى كتائب المسلمين لمحاربة المشركين المعتدين.

هنا، نلمح مؤلف السيرة، وكأنما يريد أن يفرع في المصريين قائلاً: فما بالكم أنتم أيها المصريون، وقد حل بكم غزاة ظالمون، احتلوا أرضكم، وأذلوا رجالكم، وحاولوا تبديل عقائدكم، وفرضوا عليكم مذهباً لا يرضيكم، ولا يليق بكم، فهم يسبون صحابة الرسول (ص) علناً على المنابر، وهم يصطنعون التقية - فيظهرون غير ما يبطنون - وهذى من أمارات المنافق، وهم يؤلهون أئمتهم، ويعتبرونكم عبيداً لهم، فكأنما هم يدعون مع الله إلهاً آخر، وهم يطلقون دعائهم وعملاءهم في أعقابكم لإغوائكم بالترغيب والترهيب، وهم يستحلون أموالكم بباطل، كرسهم وضرائبهم ومصادرة أملاككم واغتصاب حقوقكم... فماذا تنتظرون؟

ثم إذا بالمؤلف يقيم، بظفرته وحاسته الفنية، على عامل مؤثر بل شديد التأثير، حيث إنه لا يعتمد على مواقف شخصية أو فردية فقط، ولكنه يتكئ على مجالين من أكبر المجالات تأثيراً، هما الواقع التاريخي والنوازع الدينية.

فالمصريون لم ينس أحد منهم «يعقوب بن كلس»؛ ذلك اليهودي الذي كان في خدمة الإخشيد بمصر، ثم غدر بهم، وفر إلى المغرب، ليضع نفسه تحت تصرف عبيد الله المهدي وينقل إليه أسرار مصر ومواطن ضعفها وبواطن أمورها، حتى أغراه بفتحها، وسار على رأس جيش جوهري الصقلي كدليل للمصريين، ثم كان أول من نقضه، حيث أزهقهم بباطل الضرائب والمكوس، وأزعجهم بجحافل الدعاة، لإرغامهم على التشيع، ولعب بموارد البلاد حتى قيل إنه كان أحد الأسباب المباشرة لوقوع الشدة المستنصرية سواء بسياسته الخرقاء، أو من قبيل التشاؤم والكراهية.

والمصريون يعرفون اليهود معرفة جيدة، ويعرفون ما اشتهروا به من صفات، أولها عبادة المال مع البخل المقيت، وأنها الغدر والخيانة وانعدام الضمير، مع كراهية مقبلة لكل البشر، ورغبة في إيذائهم أجمعين، لاسيما المسلمين.

والمصريون يعرفون سيرة الرسول (ص) التي أخذها عبدالمالك بن هشام عن محمد بن إسحق، فهذبها ونشرها

بينهم . ونحن نعلم أن ابن هشام ولد بالبصرة ونشأ فيها، ثم ما لبث أن حضر إلى مصر، وعاش عمره فيها، حيث كان أكبر علمائها في الغريب والشعر والمغازي والسير، وتوفي بها مع بدايات القرن الثالث الهجري .

تقول السيرة النبوية إنه حين هاجر الرسول (ص) إلى يثرب، نزلها بالتصالح والوثام بين أهلها من الأوس والخزرج، فألف بين قلوبهم، بعد أن كانوا على شفى حفرة من نار، بفعل الفتن والدس والوقيعة التي دأب يهود يثرب على إشغالها، فأخى الرسول (ص) بينهم، وأمن يهود يثرب على أموالهم وأنفسهم، كما تقضى بذلك تعاليم الإسلام وخلق المسلمين، فعاودوه على المناصرة وحسن الجوار .

ولكن اليهود هم اليهود - منذ القدم وحتى الأزل - فما أن اطمأنوا على أنفسهم، حتى ظهر نفاقهم . بدأوا بمحاربة الإسلام بالجدل والفتنة، حتى إذا كان يوم بدر، نكثوا عهد الرسول (ص)، وتخلفوا عن مساندة المسلمين أملين هزيمتهم، وحين طاش فألهم، أعلن بنو قينقاع غدرهم صراحة، وأذوا المسلمين، فأحاط بهم الرسول (ص) حتى استسلموا، وحق عليهم الحساب، ولكن عبدالله بن أبى بن سلول تدخل لانقاذهم، وظل يلج على الرسول (ص)، حتى وافق على إطلاقهم وإجلائهم عن المدينة بأموالهم ومتاعهم .

وعندما واجه الرسول (ص) قريشاً يوم أحد ظهر، نفاق ابن سلول وخداعه، حيث أشار بأن يبقى المسلمون بالمدينة - وهو معهم - ولكن ما أن اقتربت قريش، انسحب ومن معه من المنافقين، كي تدهم قريش المسلمين . وكان بين الرسول (ص) وبنى النضير حلف طالبيهم بوفائه، فدعوه إليهم للتفاوض، ودبروا مكيده لاغتياله، ولكن الله أنقذه منها، حينئذ فعل الرسول معهم مثلاً فعل مع بنى قينقاع، وأخرجهم من المدينة .

تجمع اليهود بعد هذا الشتات في مستعمرات بشمال الحجاز، وأخذوا يدبرون مكيده جديدة، فقصدوا الأحزاب من غطفان وبنى فزارة وبنى مرة والمشركيين من قريش وحرضوهم على مهاجمة المدينة، فكانت موقعة الخندق .

كل هذا ورد في سور القرآن الكريم، ثم ورد موسعاً ومفسراً في سيرة ابن هشام التي أحبها المصريون، واستمعوا إليها بشغف، أما مؤلف السيرة - وأمثاله - فقد أخذوها باستيعاب وتمعن وتمثل، فهل من عجب أن يقتنص هذه الفرصة، ويستغل الموقف لصالح عمله الفني، فيزيد في إثارة المصريين بما ترسب في وجدانهم من سيرة نبيهم، ويقوى عمله الفني بفصل من أمتع فصول السيرة ... ؟

وسط سياق مغامرات عنتره، دس المؤلف بكل الرفق والحرفية حدثاً عارضاً مؤداه أن يهود حصن خيبر - أعداء عنتره - تمكنوا، بالخدعة، من الإيقاع بآبن عنتره، وأخذوه أسيراً في الحصن . وبالطبع، امتشق عنتره حسامه (الصمصام)، وسارع بفروسه (الأبجر)، ليقتحم الحصن، ويخلص ولده من الأسر .

وتمثل مؤلف السير أحداث بنى قينقاع وبنى النضير مع الرسول (ص)، فألبسها لبطله عنتره بعد أن حورها قليلاً لتلائم سياق سيرته من جهة، ودون أن تفقد تأثير السيرة النبوية من جهة أخرى .

سار عنتره قاصداً خيبر، لينقذ ولده، ويؤدب أولئك الذين تجاسروا على أسره، وقبل أن يصل إلى الحصن بقتيل سمع رجلاً يستجير، ووجد أنه في محنة يطلب المساعدة، فلم يتوان عن التوقف لمساعدته وإقالة عثرته . فشكر الرجل له صنيعة، وأراد أن يرد له جميله، لاسيما حين عرف مقصده، فأخبره أنه من سكان الحصن، وأنه سوف يساعده على تخليص ولده .

دخل الرجل إلى الحصن لينبئ أهله بقدوم عنتره، ويحذرهم منه، ويتأمر معهم على طريقة الإيقاع به، ثم خرج إلى عنتره يدعوه للدخول موهماً إياه بأنه أعد كل شيء لنجاح مهمته وتخليص ولده، فإذا بعنتره يقع في شرك الغدر والخيانة، ويؤسر هو الآخر، ويوضع في غيابة السجن .

هذا الفصل الممتع الذي أبدعه مؤلف السيرة والذي يؤثر الآن في متلقيها المعاصر تأثيراً قوياً، لابد أن تأثيره في المتلقين الذين تلقفوها حال تأليفها كان أضعافاً مضاعفة، ولعل هذه القصة الطريفة التي ذكرها أغا ابيكاريدوس، في كتابه «منية النفس في أشعار عنتر عيس»، توقفتنا على لون من ألوان هذا التأثير... نقول القصة:

«بلغنا رجل من أهل حمص كان يحضر كل ليلة إلى حلقة القصاص يسمع فصلاً من قصة عنتره . ففي إحدى الليالي تأخر في حانوته إلى ما بعد المغرب، فحضر إلى هناك دون عشاء، وكان في تلك الليلة سياق حرب عنتره مع كسرى، فقرأ القصاص إلى أن وقع عنتره في الأسر عند الفرس، فحبسوه ووضعوا القيد في رجليه . وهناك، قطع الكلام، وانقض الناس، فدخل على الرجل أمر عظيم، واسودت الدنيا في عينيه، وذهب إلى بيته حزناً كبيراً، فقدمت له زوجته الطعام فرفض المائدة برجله، فتكسرت، وانصب ما فيها على فرش البيت، وشم المرأة شتماً قبيحاً، فصادمته في الكلام، فضربها ضرباً شديداً، وخرج يدور في الأسواق، وهو لا يقر له قرار .

ثم غلب عليه الحال، فذهب إلى بيت القصاص، فوجده نائماً، فأيقظه وقال له: قد وضعت الرجل في السجن مقيداً وأتييت مستريح البال؟ أرجوك أن تكمل لي هذا السياق إلى أن تخرجه من السجن، فإنني لأقدر أن أنام، ولا يطيب لي عيش مادام على هذه الحال، وانظر ما تجمعته من الجمهور في ليلتك فأنا أعطيك إياه الآن.

فأخذ القصاص الكتاب، وقرأ له باقى السياق، إلى أن أخرج عنتره من السجن، فقال له: أقر الله عينك وأراح بالك، الآن طابت نفسى وزالت همومى، فخذ هذه الدراهم ولك الفضل، ثم انصرف إلى بيته مسروراً، وطلب الطعام، واعتذر بأن القصاص وضع القيد في رجل عنتره، وهى جاءتة بالطعام ليأكل، فكيف يمكن أن يذوق طعاماً وعنتره محبوس مقيد؟ وقال: أما الآن، فقد ذهبت إلى بيت القصاص، وقرأ لى الحديث إلى أن أخرجه من السجن والحمد لله، فقد طابت نفسى فأتى معنك من الطعام، واعتذرنى على ما فرط منى.

ومن ذكاء المؤلف أنه يقدر ما حمل اليهود على تلك الحملة للشعواء التى شوهت صورتهم، وكشفت عن سوءاتهم، يقدر ما تجنب الحديث عن المسيحية والمسيحيين برغم أن الحروب الصليبية كانت بدأت تطل برأسها عن طريق هجوم الروم على الثغور العربية، ولكن المؤلف - بعبقريته - أراد أن يضمن ائتلاف المسلمين والأقباط الذين يتقاسمون أرض مصر، والذين يعيشون فى وئام وتلاحم أخوى تحت شعار: ائدين لله والوطن للجميع، ولكن بعض أحداث السيرة كانت تازمه بإجراء مواجهات بين الاسلام - الجنين الذى لم يولد بعد - والروم أتباع المسيح، وهذا، كان التخلص اللبق لمؤلف السيرة، فإذا كان اللقاء فى بلادهم أشار إليهم بلقبهم السياسى - أى الروم - أما إذا أحرز به الأمر، وكان لابد من مس العقيدة، فإنه يعمد إلى تجهيلهم، ويطلق عليهم لقب «الكفار»، ثم يعين فى هذا التجهيل، فيطلق على رئيسهم اسم «كافر ابن فاجر»، مع أنه اعتاد فى الوقائع التاريخية أو القريبة من التاريخ أن يفصح عن أسماء أبطالها الحقيقيين أو يخلق لهم أسماء قريبة من أسمائهم الحقيقية.

ويبدو أن هذا المؤلف كان - إلى جانب ذكائه وموهبته - على درجة كبيرة من الثقافة، فمثلاً استوعب السيرة النبوية لابن هشام، واستعار منها الكثير فى دعم البناء الفنى لسيرته، أحاط إحاطة كاملة بالشعر العربى القديم، لاسيما المعلقات وديوان عنتره، فهو لم يكتف باختيار الكثير من أبياته لتقوية سيرته، وتجميل أسلوبها، تمشياً مع شيمة الكتابة العربية آنذاك

التي كانت لا تقبل النثر إلا مرصعاً بالشعر، ولكنه - إلى جانب ذلك - استغل الكثير منه فى خلق مواقف وأحداث لم تغد فى توسيع رقعة السيرة فحسب، ولكنها تغلغت فى صلب بنائها الفنى تدعمه وتقويه وتمنحه مسحة من الصدق والإقناع.

فمثلاً نجد بين ثنايا ديوان عنتره أبياتاً يداعب بها امرأته التى يبدو أنها كانت تلومه على فرط عنايته بفرسه وإيثاره بأطايب الطعام وشرب اللبن فى الصباح، فيرد عليها قائلاً:

لا تذكرى مهري وما أطمعته

فبكرين جلدك مثل جلد الأجر

أن الغبوق له وأنت مسوءة

فتأوهي ما شئت ثم تحولى

فيلتقط مؤلف السيرة هذا الخيط، ويخرج منه بثلاثة استنتاجات رائعة، هى الصلة التى تربطه بفرسه، والعلاقة التى بينه وبين امرأته، ثم روح الفكاهة الوقورة التى كان يتمتع بها؛ فيستغل كل ذلك بذكاء وحرفية فى خلق مواقف متعددة وأحداث كثيرة، تنكئ على هذه المعرفة فى مجالاتها الثلاثة، فضلاً عن استغلالها - بوجه عام - فى تصور الشخصيات والوقوف على أبعادها، ليحسن رسمها وتقويمها.

وتتعدد أمثلة هذا الاتجاه فى السيرة بكثرة لا يحتمل هذا البحث إحصاءها وعرضها، فمن بيت موجه من عنتره إلى زوج أبيه، يتخيل المؤلف العلاقة بينهما، ويقدمها لنا، فى الفصول الأولى من السيرة، بشكل متكامل ومتضامن مع الأحداث التى تقود إلى اعتراف شداد ببئوته. وأبيات فى آخر المعلقة يعتذر فيها عنتره عن هزيمته واضطراره إلى الانسحاب من المعركة، فيأخذ المؤلف هذا الموقف ذريعة تجعله لا يخلج من إلحاق الهزائم ببطله فى كثير من المواقف والمعارك التى يحتكرها، مستغلاً ذلك لمزيد من الإثارة والتشويق، ثم الراحة والرضى والفرحة حين ينهى الموقف لصالح عنتره.

ولعل من أمتع فصول السيرة ذلك الفصل الذى عقده المؤلف، لكى يحقق لبطله جناحى الفروسية بمفهومها العربى آنذاك؛ وهما قوة اليد وقوة اللسان؛ أى الجمع بين الشجاعة القتالية والتفوق الشعرى. والشجاعة القتالية تتحقق بهزيمة المعتدين والتفوق على المنافسين. أما التفوق الشعرى، فكان له مجال آخر هو «لجنة المحكمين».

يستحضر المؤلف صورة «سوق عكاظ» والقيمة التى كانت تضرب فيه للنابغة الذبياني، فيحضر إليه الشعراء، يلقون

أشعارهم أمامه ، وأمام الجمع الذى أم السوق، فيحكم بينهم؛ يجيز البعض، ويفصل البعض على البعض، ويشيد بشعر شاعر، وينقد شعر آخر... إلى آخر تلك الصورة التى رسمها لنا تاريخ النقد العربى عن سوق عكاظ.

ثم يأخذ المؤلف فى التفكير... بأن كل مسابقة أو منافسة لابد أن يتحقق لها أمران: لجنة تحكيم، وجوائز التفوق...؟ ولقد أجابت التقاليد العربية عن الشق الثانى من هذا السؤال، فالجائزة الكبرى عندهم كانت - كما قيل - أنهم إذا استحسنوا قصيدة وأرادوا تمجيدها، كتبوها بماء الذهب، وعلقوها على أستار الكعبة، ولقد تجمع عدد من تلك القصائد أطلقوا عليها اسم «المعلقات». وهذا، تفتق ذهن المؤلف عن لجنة تحكيم مثالية، هى «أصحاب المعلقات».

وبصرف النظر عن الفوارق الزمانية بين امرئ القيس الذى توفى قبل الإسلام بنحو مائة عام، ولبيد الذى عاصر دولة بنى أمية، والفوارق المكانية بين من عاش منهم فى منطقة الخليج مطلقاً على بحر الظلمات، ومن عاش فى أقصى الغرب حول الكعبة، أو فى شمال نجد، والفوارق الموضوعية بين من كان يتغزل، ومن كان يمدح، ومن كان يفاخر، ومن كان يحاول اللحاق بالإسلام وأخفق، ومن أسلم وكف عن قول الشعر، ومن ارتجل قصيدته، ومن دججها فى عام كامل؛ فإن كل ذلك، أغفله مؤلف السيرة فى سبيل الجمع بين أصحاب المعلقات، ليشكل منهم لجنة الحكم التى ابتكرها، والتى جعل لها منتدى يجتمعون فيه تحت ظلال الكعبة، ويعقدون فيه جلسات الاستماع لمن يريد الانضمام إلى زمريتهم، ويعلق قصيدته إلى جوار قصائدهم.

كان لابد لعنترة، لكى يستكمل جوانب فروسيته بعد أن نازل كل منافسيه وهزمهم، أن يقصد منتدى أصحاب المعلقات، وأن يمثل أمامهم، يلقى قصيدته، لكى يجيزوها ويوافقوا على تعليقها، فتتعدد اللجنة، ويرتجل عنترة قصيدته التى زعموا أنها أول شعره، فلم يكن قد قال شعراً قبلها، ويعجب بها المشاهدون والسامعون الذين حضروا هذا الحفل، وتعجب بها اللجنة كذلك، ولكن.. تجتمع اللجنة للمداولة، وتخرج بقرار يثير عنترة، بمثل ما يثير الحاضرين الذين انقسموا ما بين مؤيد ومعارض، وكلهم متعصب لرأيه؛ فقد رأت اللجنة أن القصيدة جيدة تستحق التعليق، ولكن التقاليد لا تسمح بوضع ما يقوله العبيد إلى جوار أقوال السادة، وعنتره - وإن كان شداد قد اعترف بأبوته له - إلا أن هذا لا يزيل وصمة العبودية، فالعبد عبد بالمولد أو الأسر، وليس بالادعاء والقول.

يصدم عنترة بالقرار، ولكن مادام الأمر كذلك، فليعكس هو الوضع ليجعل العبد سيداً والسيد عبداً، ومادام الأسير يصير عبداً لأسره، فليأسر هو هؤلاء السادة، ليصيروا عبيده وهو سيدهم. وهنا، يدعو عنترة أصحاب المعلقات للمبارزة، وينازلهم الواحد بعد الآخر حتى يهزمهم جميعاً ويأسرهم ويشهد الناس على أنهم صاروا عبيده وهو سيدهم، وفديتهم هى الموافقة على تعليق قصيدته إلى جانب قصائدهم، وقد كان.

هذا الفصل الممتع، مكن مؤلف السيرة من تحقيق هدفه الاساسى وهو استكمال مقومات الفروسية لبطنه، وأضاف إلى ذلك بعداً ثقافياً متميزاً، حيث ضمن السيرة كامل نصوص المعلقات بدعى أنه كان على لجنة الحكم أن يلقى كل عضو فيها قصيدته أمام جمع الحضور ليتمكنوا من الموازنة بينها ما سوف يقدمه الوافد الجديد. وهكذا، أصبحت السيرة تضم المعلقات بأكملها وقدر كبيراً من ديوان عنترة، إلى جانب الأشعار التى وضعها المؤلف أو التقطها من مختارات الشعر العربى.

وإذا كان مؤلف السيرة على هذا القدر من الثقافة والإمام بالشعر، فقد كان أيضاً على درجة كبيرة من الوعى الفطرى بمقومات البناء الفنى القصصى، ويكفى أن ندلل على ذلك بمثال واحد.

فمذاهب النقد الأدبى الحديث تكاد تجمع على أن أقوى مظاهر إحكام البناء الفنى للعمل القصصى هى القدرة على الربط بين الأحداث وتسلسلها فى سر وعفوية، دون اللجوء إلى اصطناع المصادفات والمفاجآت أو الاستعانة بالقضاء والقدر. فالعمل القصصى الذى يعتمد على المصادفات، دون مبررات مقنعة، يفقد الكثير من قيمته الفنية ويزعزع ثقة المتلقى به؛ لأن التأثير الوجدانى بالعمل القصصى يرتبط، إلى حد كبير، بالفكر المنطقى فى تشابك الأحداث تشابكاً طبيعياً، وكلما كان هذا التشابك عادياً مألوفاً، كان أقوى تأثيراً، بل إن هذا التأثير يتضاعف إذا مامت الأحداث وتركاً إنسانياً عاماً، يمارسه معظم البشر.

عنترة العبد تحرر، وكان يهفو إلى عيلة، فتزوجها. وإلى هنا، كان من الممكن أن تنتهى القصة، وبذلك تكون مجرد حكاية سردية عن شجاعة فارس من قدامى شعراء العربية.

ولكن مؤلف السيرة كان يريد ما هو أبعد من ذلك بكثير، فأمامه الكثير من الأهداف والمضامين التى يريد أن تحملها سيرته، وفى جعبته الكثير مما يريد أن ينقله إلى المتلقى،

وحكاية «عنترة وزواجه» ليست إلا مقدمة لمرحلة واحدة من «مراحل متعددة» سوف يأخذ إليها بطله، ليحقق به هدفه، فلا بد لعنترة أن ينتقل من مرحلة الفروسية المحلية إلى مرحلة البطولة العالمية، وأن يخرج من الجزيرة العربية، يجوس خلال البلدان والأقطار، هازماً الطغاة، ومحرراً المستضعفين، وناشراً راية العدل والحق القويم، وممهداً الأرض أمام دعوة رسول الإسلام، فكيف السبيل إلى هذا؟

وهنا، تلعب الموهبة الفطرية الفذة لمؤلف السيرة دورها، فيبتكر حدثاً يبدو طبيعياً للغاية، ويمس وجداناً إنسانياً عاماً، حيث يمارسه الكثيرون في حياتهم، ويكاد يكون متعارفاً عليه، وهو تذبذب العلاقة بين المحبين قبل الزواج وبعده.

تزوج عنترة من عبله بعد حب ملأت أخباره الآفاق، وسارت بأشعاره الركبان، وملأ أعطاف عبله نيهماً وفخراً، وفي مجلس من مجالس الشراب، أشادت عبله بحب عنترة لها، فوجدت صويحبات السوء - اللاتي كن يحسدنها ويغرن منها - الفرصة سانحة للوقيعة، فيشكنن فيما قالت عبله بدعوى أن جذوة الحب تخبو بعد الزواج، وأن ما كان قبل الزواج لا يمكن أن يدوم بعده، وأنها إذا أرادت أن تتحقق من ذلك فلتطلب من عنترة أن يقبل قدمها دليلاً على استمرار حبه لها.

وهنا، تلعب الخمر بالرؤوس، فتقبل عبله التحدى، وتطلب من عنترة أن يقبل قدمها أمام صويحباتها، فيرفض عنترة فتصادمه بما يمس كرامته وتعايره بأصله فيصدم عنترة ولا يجد أمامه من سبيل إلا أن يخرج هاجراً منازل القبيلة، ضارباً في عرض الصحراء.

وبينما هو بجوب الفلاة في تلك الحال من اليأس واليأس، يلقي فارساً يتحشر به، فينازله وبيارزه ويهزمه، وحين يكشف عن وجهه القناع بعد أن يأسره، يكتشف أنها فتاة رائعة الجمال، فلا يقوى على مقاومة فتنتها فيتزوجها لتنجب له أول أبنائه.

وهكذا، استطاع المؤلف أن يخرج ببطله من الفروسية المحلية إلى العالمية في يسر وسهولة، وبطريقة منطقية مقنعة ومؤثرة في ذات الوقت، ثم أنه يمهّد بذلك لما سوف يأتي من أحداث يستغل فيها زواج عنترة من أجنبيات، لينجبن أبناء لعنترة من مختلف الجنسيات.

هذه القدرة التي برع فيها المؤلف على حسن التلخيص وتلقائية الانتقال بين المواقف، مكنته من إضافة أحداث

وحكايات كيفما شاء بحيث صار ما فات من السيرة مجرد مقدمة لما هو آت، وفي الوقت ذاته مكنه من بناء شخصية عنترة بالشكل الذي أراده، لكي يحقق الأهداف التي حددها، ويساير البناء القصص الذي رسمه، ويستكمل المراحل التي أعدها لعنترة، منتقلاً به من الواقعية إلى التجريد والأسطورية دون تأثر المتلقى من ذلك، حيث إن جرعة الصدق التاريخي الأولى وتسلسل الأحداث، واتساقها مع مألوف العلاقات الإنسانية، يقنع الوجدان الجمعي، وينال رضاه وثقته، ويجعله يتقبل كل ما يأتي بعد ذلك مهما تحول إلى الخيال، بل ومهما جمع فيه حتى، ولو بلغ مبلغ الأساطير.

وكما أفاد مؤلف السيرة من ثقافته التاريخية وسعة إلمامه بالشعر، أفاد في بناء الهيكل الفني لسيرته من معرفته للصيقة بالسيرة النبوية، التي كانت - ولا شك - منتشرة بين المصريين ومحبيها إلى قلوبهم، بعد أن هذبها ونشرها ابن هشام، الذي كان يعيش بينهم أمدًا.

فأول ملحظ نلاحظه على التركيب الشكلي للسيرة أنه يختلف اختلافاً كبيراً عن كل من الملحمة اليونانية القديمة والرواية الأوروبية الحديثة، فهو يتميز عنهما بمجموعة من السمات والخصائص التي تجعله شكلاً متميزاً قائماً بذاته.

أول هذه السمات - وأهمها - أن المؤلف استعار من السيرة النبوية لابن هشام معلمين أساسيين، هما المقدمة التاريخية وال«عننة». فالسيرة النبوية لا تبدأ بمولد الرسول (ص)، ولا حتى بإرهاصات ذلك، ولكنها تبدأ من أول الخلق؛ آدم وزوجه، ثم من انحدر من سلالاتهما، مركزة على الرسل والأنبياء، حتى تصل إلى نسب المصطفى عليه الصلاة والسلام. وبهذا، تكون قد أصلت له وربطته بمن سبقه من الرسل والأنبياء.

كذلك فعل مؤلف السيرة، فهو لم يبدأ بعنترة - ولا بشداد وزبيبة، ولكنه بدأ - كالسيرة النبوية - بمهاد من أقصى التاريخ يرصد شجعان العرب ويسلسلهم، ليصل من خلالهم إلى عنترة، فكانما هو يصل بينهم بحبل الشجاعة والفروسية، مثملاً وصل ابن هشام الرسول - عليه السلام - بمن سبقه من رسل وأنبياء بحبل الدعوة إلى الله والجهاد في سبيله.

أما السمة الثانية التي استعارها المؤلف من السيرة النبوية، فهي «ال«عننة»» في رواية الأحداث وإسنادها إلى رواة فقه معروفين. برغم أن «ال«عننة»» ليست من مبتكرات ابن هشام أو ابن إسحق، حيث استعارها - أحدهما أو كلاهما - من علم مصطلح الحديث الذي لجأ إليها لتكون إشارة إلى صحة

الحديث النبوى الشريف ومعرفة أسانيده والتأكد من شخصية رواته ، إلا أن ظهورها فى السيرة النبوية هو الذى شجع المؤلف على استعارتها واستخدامها فى سيرته، ليعطى أخباره مظهر الصدق والأصالة حين يسندها إلى فطاحل الرواة المعروفين كالأصمعى وأبى عبيدة وجهينة وحماد وسيار وأمثالهم ، وبذلك تزرع الثقة فى نفوس المتلقين من جهة، وينسب سيرته - ولو بمجرد مرور ذلك على الخاطر- إلى السيرة النبوية المشرفة من جهة أخرى.

والواقع أن مؤلف السيرة لم يترك فرصة يستفيد من خلالها فى إقامة البناء الفنى لعمله إلا واستغلها أفضل استغلال، تساعده فى ذلك موهبته الفطرية من جهة، وثقافته وتمرسه للذين ينبئ عنهما عمله الضخم العظيم من جهة أخرى.

فعلى سبيل المثال، وجد أن شيبوباً - أخوا عنتره من أمه زبيبة - ليس مجرد شخصية هامشية، يقف دورها على مجرد الأخوة - كما جاء فى التاريخ الحقيقى - ولكن من الممكن توظيفه ليقوم بدور فعال فى أحداث السيرة، ويسهم فى بنائها الفنى إسهاماً مؤثراً. فقام بإشراكه فى الكثير من المواقف والأحداث، إلى الدرجة التى جعل منه رفيقاً مصاحباً لعنتره فى العديد من مغامراته وأفعاله، أو بمعنى آخر جعل منه ما يعرف الآن بممثل الأدوار الثانية فى الروايات والمسلسلات.

هذا الابتكار الذى توصل إليه مؤلف السيرة يعتبر فتحاً جديداً فى إقامة البناء الفنى القصصى لما أتاح له من مزايا فى مجالات متعددة، ففضلاً عن استخدامه فى تعميق الأحداث الأساسية للعمل الروائى وتطويرها وتوسيعها، فإنه يعطى الفرصة لإضافة المزيد إليها، وخلق أحداث جديدة، تثرى العمل وتؤصله. ومن ناحية أخرى، فإنه يعتبر عاملاً فعالاً فى المساعدة على رسم شخصية البطل، وتوضيح قساماتها، وإبراز معالمها، وتشكيل ملامحها، ولم يكن كل ذلك بمستطاع، دون الاستعانة بهذه الوسيلة.

وقد قاد الحس الفنى مؤلف السيرة إلى استخدام هذه الشخصية المصاحبة - أو مرافق البطل - بطريقة تعتبر تطويراً أساسياً فى التأليف الروائى بصفة عامة. فكما أن البناء الروائى طبقاً لتعاليم أرسطو التى كانت سائدة آنذاك (والتي ظلت سائدة فى أوروبا حتى القرن السادس عشر الميلادى تقريباً) كان يعتمد على البطل الفرد، فإن تلك التعاليم كانت أيضاً تقضى بالفصل فصلاً حاداً بين التراجيديا والدراما من جهة، والكوميديا والفارص من جهة أخرى، الأولى للغضب والبكاء،

والثانية للفكاهة والضحك، ولا مجال للجمع بينهما. فجاء مؤلف عنتره - بعقريته الفطرية - وعكس هذه النظرية، حيث رأى أن إدخال عنصر الفكاهة الخفيفة وسط الأحداث الدرامية يدفع إلى حسن تقبلها، ويزيد من تأثيرها، وأن أفضل من يؤدي هذا الدور هو الشخصية المصاحبة، أو مرافق البطل.

وقد انتقلت هذه الظاهرة إلى أوروبا عن طريق الأندلس - مثلما انتقلت أوزان الشعر العربى إليهم بواسطة التروبادور- ولكن انتقالها كان بطريقة عكسية. فمثلما كان الشعر العربى منتشرًا فى الأندلس، كانت قصص البطولة والفروسية - وعلى رأسها سيرة عنتره - منتشرة كذلك، وعندما نجح الإسبان فى إخراج العرب من بلادهم، عملوا على إزالة الإسلام والعربية منها، فقامت محاكم التفتيش بالجانب العلمى. أما الجانب الوجدانى، فقد تصدى له الأدباء وعلى رأسهم ميغيل دى سرفانتس - الذى تعتبره أوروبا أباً الرواية ورائدها - فأراد أن يبعد الناس عن روايات البطولة العربية عن طريق تشويهها والسخرية منها، وهذا ما صرح به فى مقدمة الرواية الوحيدة التى كتبها فى حياته وهى رواية «دون كيشوت».

لهذا، فنحن نرى أن دون كيشوت هى أخذ مباشر لسيرة عنتره بعد تحويلها إلى صورة هزلية كاريكاتورية تدفع الناس إلى السخرية من العمل الأصلى الذى شوهته، وتحقق هدف الإسبان من وأد الأدب العربى.

على أية حال، المهم فى هذا الأمر أن دور «مرافق البطل» يظهر لأول مرة فى الأدب الأوروبى، وبشكل يجسد تصور مؤلف السيرة له بأكثر مما هو فى سيرته التى تلتها وسارت على نهجها. فشخصية شيبوب، فى سيرة عنتره، حلت محلها شخصية سانشريانزا فى رواية سيرفانتس التى عنوانها «سيرة السيد الديبقرى دون كيشوت دى لمانشا»، وهو على نسق عنوان سيرة عنتره نفسه «سيرة أبى الفوارس عنتره بن شداد العيسى».

ولا حاجة بنا إلى القول بأن هذا الابتكار الذى أبدعه مؤلف سيرة عنتره فرض نفسه على الأدب الأوروبى، لاسيما بعد أن ظهر المذهب الرومانسى، فحل فى الكثير من أعماله، ثم صار بعد ذلك سمة مميزة للأدب الأمريكى، لاسيما فى روايات رعاة البقر، وأصبح الآن أكثر وجوداً فى الروايات والمسرحيات ومسلسلات السينما والتلفزيون.

ولقد ضمن المؤلف الفنى لسيرته الكثير من الابتكارات واستوفىها بحذق واقتدار، من ذلك - على سبيل المثال - استغلاله للأحداث التاريخية والشعر باعتبارهما روافد ثقافية

تعطى المتعة وترضى نزعاً حب الاستطلاع عند المتلقى . ولكنه لم يكتف بذلك ، وإنما أضاف إليه رافداً ثقافياً غزيراً ، ذلك أنه استغل مغامراته الكثيرة وتنقله بين مختلف بلدان العالم المعروف آنذاك فى التعريف بكل قطر يحل فيه ، فيقوم بوصفه جغرافياً وبيئياً ، ويصف سكانه من حيث الشكل والهيئة والممارسات وطرق المعيشة والعادات ، وما إلى ذلك من مظاهر الحياة ، ويدخل كل ذلك ضمن الأحداث والوقائع ، بحيث تندمج مع النسيج القصصى ، فتقويه وتؤكد ، فى حين تنساب هى إلى المتلقى ، تحمل إليه الرافد الثقافى دون أن تشعره بأنها تهدف إلى تعليمه وتثقيفه .

وإذا صح ما ذهبنا إليه فى كتابنا «القصّة فى الأدب العربى القديم» ، من أن بدايات الفن القصصى الأوروبى استوحت نماذج روائية عربية ، وأن عظماء الروائيين عندهم تأثروا بحكايات ألف ليلة وقصص الحب العذرى والسير الشعبية وروايات المعرى وابن طفيل وابن شهيد وابن المقفع وغير ذلك من روائع الأدب العربى ، فإننا لانبعد كثيراً عن الحقيقة إذا ما زعمنا أن البناء الفنى لسيرة عنترة - وما تبعها من سير حذت حذوها - كان ضمن العوامل التى ساعدت أوروبا على الانتقال من الكلاسيكية المتمزّة الغارقة فى بحار الأسطورة والغيبيات ، إلى رحاب الرومانسية التى تلجأ إلى التاريخ ، وتغلغل بغلالات من الخيال والثقافة والمتعة والتسلية ، وغيرها مما ابتكره مؤلف سيرة ، ويمكن رصد ذلك فى روايات دوماس - الأب والابن - فى فرنسا ، وتشارلز ديكنز ، ثم سمرست موم فى إنجلترا .

أما أعظم إبداعات مؤلف سيرة عنترة العبقرى فى إقامة البناء الفنى الروائى ، فهى تقسيم هذا البناء إلى أقسام متصلة منفصلة فى الوقت نفسه ، أو - بمعنى آخر - أنه قسم إلى فصول تروى حياة عنترة بأكملها ، وتضيف إليها المقدمة المهرصة بوجوده ، والخاتمة الممتدة فى أبنائه ، متضمنة كل مغامرات عنترة ووقائعه وحكاياته وأحداثه ، بحيث تشكل كلها منظومة روائية متسقة ومتكاملة ، ولكنه فى الوقت ذاته جعل كل مغامرة أو واقعة أو حدث يمكن أن يقوم بذاته ، بحيث إذا عزلناه عن السيرة يستطيع أن يكون قصة متفردة مستكملة جوانب الفن القصصى كافة .

جاء فى كتاب شعراء النصرانية للأب لويس شيخو عن سيرة عنترة ومؤلفها ما نصه :

«نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل ، وكان يتصل بباب العزيز فى القاهرة . فاتفق أن حدثت ربيعة

فى دار العزيز ، لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق ، فساء العزيز ذلك ، وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث ، وكان الشيخ يوسف واسع الرواية فى أخبار العرب ، كثير النوادر والأحاديث ، وكان قد أخذ روايات شتى عن أبى عبيدة ونجد بن هشام وجهينة اليمانى وعبد الملك بن قريب المعروف بالأصمعى وغيرهم ، فأخذ يكتب قصة عنترة ويوزعها على الناس ، فأعجبوا بها ، واشتغلوا عما سواها . ومن تالطفه فى الحيلة ، أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتاباً ، والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشاقق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه . فإذا وقف عليه ، انتهى به إلى مثل ما انتهى الأول ، وهكذا إلى نهاية القصّة .

وما علينا هنا إن كان مؤلف السيرة هو الشيخ يوسف بن إسماعيل أو غيره ، ولا أن تأليفها كان بناء على توجيهات الخليفة العزيز بالله الفاطمى ، فهذا مردود عليه فى كتابنا «الأدب الشعبى العربى» ، ولكن الذى نود أن نشير إليه هو الفقرة الأخيرة التى تصف تلطف المؤلف فى الحيلة وتقسيمه لها إلى اثنين وسبعين كتاباً ، ينهى كل منها بقطع الكلام عند موقف حساس مثير يشاقق القارئ إلى استكماله ، فيسعى إلى الكتاب الذى يليه ، وهكذا ...

أليست هذه هى نفسها طريقة المسلسلات التى اتبعتها السينما الأوروبية فى مطلع هذا القرن وينفس موضوعات سيرة عنترة وبنائها الفنى ، أى روايات بطولة وفروسية ، كمسلسلات «زورو» و«بيج جونز» وذو الوشاح الأسود ، والزهرة القرمزية ، وغيرها ، وأليست هى نفسها الطريقة الموجود حالياً على نطاق واسع مع تنويع موضوعاتها لتلائم البث التلفزيونى فى مسلسلات مثل «الاس» ، وفالكون كرسى ، وأوشين ، والجرى والجميلات» ، وغيرها من المسلسلات الأمريكية واسعة الانتشار عالمياً ، ثم فيض المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية المصرية ، لاسيما فى شهر رمضان .

والواقع أن الحديث عن البناء الفنى فى سيرة عنترة يتشعب ويطول حتى يكاد لا ينتهى ، وكلما أبحرنا فى عقل ووجدان مؤلفها ، وتعمقنا فى الغرض ، تكشف لنا مزيد من الدرر والآلى التى هى زينة أدبنا الشعبى ، فكم فى بحوره من كنوز تنتظر من يحسن السباحة والغوص .

ولكن ... يبقى سؤال حائر هو :

هل حققت السيرة الأهداف التى استهدفها مؤلفها ؟

وليس من شك فى أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة
المغال، ولكننا - مبدئياً - نلمح لها بمقولة أحد المستشرقين
المعتدلين المتعمقين فى دراسة الأدب العربى، وهو جوستاف
لوبون، قال فى كتابه «حضارة العرب» ما نصه:

«العرب هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية.... لينظر
الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم
المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون، وكيف يهدأون، وكيف
تلمع عيونهم فى وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى
غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم

ويستردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم. حقاً،
إن تلك لروايات وإن الحاضرين لممثلون أيضاً... وحقاً إن
الشعراء فى أوروبا - مع نفوذ أشعارهم وسحر بيانهم وجمال
وصفهم - لا يؤثرون فى نفوس الغربيين الفاترة معشار ما يؤثر
به فى نفوس سامعيه ذلك القاص» .

وبعد ...

أفلا يستحق أدبنا الشعبى أن نسبح فى بحوره، وأن
نفوس فى أعماقه، وأن نحاول استخراج لآله؟ أظن ذلك.

وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلات : القاهرة وإبداع والمسرح.
وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :
فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. سمير سرحان

قصة.. الزير سالم وأصل البهلوان

جوفانى كانوفا

كان يوجد فى صعيد مصر جماعات مختلفة من الفجر، أو مايشبه الفجر، ويعتبر الناس هذه الجماعات جماعة واحدة، ويسمونها «حلب». أما فى بعض الأماكن الأخرى فى مصر، فيسمونهم «عجر»، وفى سوريا «نور»، وفى العراق «قاولى»... إلخ.

يؤكد المنتمون إلى هذه الجماعات فى الصعيد أن كلاً منهم يختلف عن الآخر من ناحية القبيلة أو العائلة، والنشاط الذى يقومون به:

- ١ - أغلب الأصليين يقومون بأعمال الحديد.
- ٢ - «النور»، بناتهم يقمن بالرقص فى الأفراح.
- ٣ - «البهلوان»، يقومون بألعاب الحواة والقرداتى.
- ٤ - «الشهاينة»، نساؤهم يقمن بضرب الرمل.
- ٥ - «المساليب»، يقومون بأعمال الباعة الجائلين بين قرية وأخرى، وأعمال المداحين والشعراء.

٦ - «الجمسة»، يبيعون اللبن بالتردد على المنازل، وهذا العمل يعده الناس عملاً مخجلاً.

فى كل هذه الجماعات، يوجد عازفون ومغنون، ولكن فى الحلب والنور والبهلوان، فقط، وجد «الغوازي»، ويعد هذا فى مجتمع تقليدى، مثل مجتمع الصعيد، نقطة تمييز أساسية. فعلى سبيل المثال، لا يستطيع أحد المساليب الزواج من إحدى النور.

الآن، نذكر الأسباب التى تجعل النور - كما يزعمون - يتجولون دائماً. فى وقت ما، كانوا يحرسون فوانيس حرم مكة الذهبية، وحدث أن سرقها واحد يهودى، واتهم النور بسرقتها وحكم عليهم بمغادرة البلاد، والتشرد.

وكل من هذه الجماعات يرجع أصلها إلى أصل أسطورى، مثلاً النور، يعتقدون أنهم يلقبون بهذا اللقب؛ لأنهم أول من استقبل دعوة النبى محمد فى نور الفجر. أما الجمسة، يقال إنهم وصلوا إلى رسول الله فى آخر النهار، لذلك لقبوا «جمسة» أى «جاء مساء».

يطلب من نساء ورجال وغيول وجمال، ومن كل أنواع الأموال..

الملك ربيعة أبا وقال، أبدا لم أدفع جزية ولا عشر مال، إن كان عاوز يحارب، أنا مستعد للحرب والقتال. فسمع الملك حسان اليماني التبعي بن زايد، غضب وثار وقال: إزاي ربيعة يحصل من دول الملوك على دفع الجزية وعشر المال؟ أنا لازم أقطع بنى مرة بسيفي، وأعين عليهم ملك، وحارب مع الملك ربيعة، وهزمه، وقتل الملك ربيعة، وترك وراءه كليب، وسالم صغار السن لا حيل ولا قوة للحرب، وعين مرة ملك ع المدينة خاضع لأوامره. الله هو الملك مين؟ مرة بنته الجليلة وابنه جساس، وترك تبعه وراه الأيتام كليب وسالم وضياح أختهم.

وسافر حسان اليماني لبلده حمر اليمن، وعين مرة ملك ع المدينة، مدينة تلبانة لحد ما كبر كليب، وكبر سالم، سالم اتولى رعاية البلد فى الحب، وكليب فضل فى البلد مع أخته ضياح. ضياح تزوجت جساس ابن مره الملك، اللي هيه أخت الزير سالم، وكليب تزوج الجليلة بنت مرة، عمه لحد ما كبر كليب، وكمل وقالى: أنا طالب ثار أبوى من حسان اليماني التبعي. ابعت يا مرة حماية للملك حسان اليماني ياجى يزور بلدنا.

بعت له جواب حضر الملك حسان اليماني بديشه (بجيشه)، وموكبه عمل له صوان الملك مرة، واستقبله استقبال عظيم بالموكب والزينة وآلات الطرب، وحضر الملك التبعي، ودخل عليه الملك مره، سلم عليه فى الصوان، دخل كليب يشبه أبله درويش. قال له مين هذا الدرويش الأبله، قال له، دا كليب ابن ربيعة. خد موكبه مجد ضيافته الملك حسان اليماني التبعي ابن زايد، وسافر لحمر اليمن، وبعت جواب عشان يردوا الزيارة، يروحوا همه كمان.

رسموا الخطة، جابوا عظماء النجارين بتوع البلد، وصنعوا صناديق، الصندوق يشيل اثنين فرسان مسلمين، تمنين صندوق، أربعين ملبانين رجال، كل صندوق فيه راجلين، وأربعين فيهم هدايا، الهدايا من قدام، والرجال من وراء، لربما يحصل تفتيش.

والجليلة بنت مرة، فى الهودج اللي هو طلبها تزوره فى الهودج، والعبيد ماسكين الهودج ماسكين الجمل، والأبله دا ومعها، وسافروا لحد ما وصلوا، اتلقوهم بالموكب برا البلد والتفتيش، فتشوا فى الزمرد والجواهر والحاجات والهدايا، ومش عارف إيه، إلا الوزير قال، بس بزيادة الهدية كلها أموال، كلها هدايا.

أما الجمسة، فيقولون إنهم من أصل قبيلة الهلائل، وقد هاجروا مع بنى هلال وبنى سليم، من جزيرة العرب إلى مصر وشمال إفريقيا فى أيام التغريبة.

بالنسبة إلى «البهلوان»، فهم يؤكدون أنهم من سلالة جساس وبنى مرة، وأنهم تشرذوا بناءً على أوامر الزير سالم، بعد قتله جساسها انتقاماً لأخيه كليب. وتمثل هذه الأحداث تطوراً أسطورياً لحرب من الحروب بين قبيلتي «بكر»، و«تغلب»، التى وقعت فى قديم الزمان، وتعرف باسم حرب البسوس.

هذه الأسطورة الأخيرة أثارت انتباهنا فى إطار بحثنا فى تراث العجر فى الصعيد والملاحم الشعبية. ولكننا، فى النص المطبوع لقصة الزير سالم، لم نجد أى ذكر للبهلوان. وقد استفدنا من صداقتنا لأحد الملمين بتراث العجر والتراث الشعبى فى الصعيد، وهو الشيخ يوسف مازن من «النور»، للإفادة عن هذا الموضوع. على هذا، نرى أنه من المفيد نشر النص الشفهى الذى قصه علينا.

وقد سمع هذه القصة من أحد كبار العرب من حجازة محافظة قنا، وهو من قبيلة «جهينة»، واسمه أحمد أحمد الشاعر. ونحن نعد هذه القصة نموذجاً لملمة شعبية يستحق الاهتمام.

ونهاية هذه القصة توضح سبب الاعتقاد بأن البهلوان من سلالة جساس، ويرون فى أوامر جساس أصل عاداتهم وتقاليدهم. وبشكل عام، فهم يرون فى هذه الأوامر بدء التفرقة فى الحياة الإنسانية بين العرب الرجل وسلالة جساس، والفلاحين (سلالة الزير سالم).

الراوى: يوسف مازن (٧٥ سنة).

المكان: الأقصر.

تاريخ التسجيل: ١٧/٨/١٩٨٠.

القصة: سيرة الزير سالم وبنى مرة.

كان فى قديم الزمان، عرب اسمهم بنى مرة، وقبل ما نمسك فى سيرة الناس دول، نبدأ بالصلاة على النبى عليه أفضل الصلاة والسلام.

كان فيه ملك من بنى مرة اسمه الملك ربيعة، وعنده من الأولاد كليب، وسالم كان لسه ماجاهوش اللقب بتاع الزير سالم أبو ليلى المهلهل. اللقب دا جاله بعدين، لما ظهر فارس. وكان الملك ربيعة دا ملك عظيم جداً، وراجل عنده عزيمة وتصميم، كانوا ميه، ملك اللى همة تحت سيطرة التبعي حسان اليماني، ابن زايد اللى همه بيدفعوله الجزية، وعشر المال كل سنة، وما

والنياق والجمال والخيول. هيه نزلت أسيرة عند جساس
السنيرة، نزيلة عند جساس، ضيفه عنده، وأسيرة فى نفس
الوقت حبست تخلى القبيلة.

الكلام بتاع حسان اليمانى اللى قاله لكليب ما خدش باله
منه كليب؛ لأنه كان فى ساعة غضب، عاوز يأخذ تار أبوه.
خدت بالها من الكلام الجلييلة «بنت مرة»، اللى هيه السنيرة
بنت زايد تابعة لجساس. جات فى يوم، وعاوزه تعمل خدعة؛
تخلى جساس يقتل كليب اللى هو قتل أخوها. عندها ناقة،
قتلت الناقة، وفضت جف (جت) الناقة، بقيت تدخل ايدها
تفنى تفنى، وبعد كده عبتها من الجواهر والذهب والألماظ
(الماس) والحاجت، لما عبتها خالص. وراحت تبكى لجساس
قالتله: يا ملك جساس ابن عمك قتل ناقتى. الناقة ديه كنت
أجيبها لك هدية ليك، ولما قتل قدامه الناقة دى مودياها هدية
لجساس قتل الناقة. قال لها وتبكى على ناقة، أديكى مية ناقة،
ومسح لها دموعها. قالت له الناقة بتاعى تختلف ديه بتيعر
البعر بتاعها جواهر وألماظ وزمرد وذهب. قال لها مش
معقول. قالت له أنا أوريك بعينك.

خدت وراحت. داس على الناقة فضلت تنزل... حقد
دلك (دلوقت) مين؟ جساس على كليب قال الناقة دى لو
جاتنى حيه صحيح كان بقيت أغنى العالم منها، يومياً تنزل
لى حاجات زى دى. خد كليب وقال له يلا بينا هنصيد غزال.
ولكن ناوى ع الخيانة والغدر. خده وطلع بيه الجبل صادفوا
غزال. قال لكليب اطرده الغزالة، يعنى ارمح وراها علشان
تصيدها. خلى كليب انطلق ورا الغزالة، وراح ضاريه بالسهم
فى ضهره، طلع من بطنه، وقع فى وقعته جنب حجر، بقى
يبيل صباعه فى الدم ويكتب لأخوه سالم:

لا تسامح ولا تصالح، لو سامحت لا أسامحك، ولو صالحك
لا أصلحك، واعاتبك أمام الله، أقتل فى بنى مرة نساء ورجال
ليل ونهار، ابلى من جماجمهم صور، ابلى من عضمهم قلاع
وجسور وإذا سامحت لا أسامحك، وإذا أتيت لقبرى وسألتنى
سامحنى يا كليب ورديت عليك كف القتال إن مارديتش يبقى
اعرف إنى لسه زعلان.

وختم القول بان جساس قتلنى ابن ربيعة بدون ذنب وبدون
سبب. ومات.

كان وصل الخبر بأنه كليب ضربه جساس ومات. وإذا
الزير سالم سموه الزير سالم فى الحرب ديه نزل واشتغل فى
بنى مرة ليل نهار السيف شغال فى بنى مرة وآخر النهار
يروح القبر ويقول له يا كليب قتلت ألفين قتلت ثلاث آلاف

قفوا الصناديق، ودخلوها فى السرايا بتاعة الملك التبعى،
حسان اليمانى ابن زايد. دخلت الصناديق، ودخلت الجلييلة بنت
مرة عنده، اللى هيه محبوبة كليب فى القصر عنده، أمر
الجوارى بالانصراف، وأحضروه الخمر والكاسات، وفضل
يشرب الخمر هو والجلييلة مع بعض، والجلييلة تصب تزقيها،
وهو يصيب يزقيها، لكن الجلييلة ناوية على الغدر، مدت ليه
الخمر، سكتا طلب منها، قالت له على العزر، عارف على
العزر يعنى إيه؟ ده. قال لها يخلص إمتى الدم منك؟ قالت له
بعد أربعين يوم. قال لها ليه: دا يمر سبعة أيام النساء.

قالت له: وأنا جمالى زى جمال النساء؟ قال لها لا أكثر.
وقالت له: فدى تمكس (تمكث) أكثر. اختلف أنا عن النساء،
ولكن العجيب الأبله بتاعى لورقص أمامى بسيفك نزول الدم،
إمتى بإذن الله. العجيبها الإبله دا اللى همه إيه ابن عمى
العجيب.

قال إئتونى بالابله. اجبوا كليب أول ما جابوا كليب،
وخطى خطوة قال: أول خطوه خطينا، وبدأنا بأمر الله، الخطوة
الثانية، قال: قطع القصر واللى بناه، الخطوة الثالثة قالوا منعوا
التبعى حسان اليمانى، ومنعوا أباه، الخطوة الرابعة قال: بإذن
الله كليب يأخذ تار أباه. الكلام دا بيقوله فى قلبه وهو ماشى،
مش بجهره، لحد ما وصل عند التبعى، واتلافى = أخذ
السيف، ورقص بالسيف بتاع حسان اليمانى، وزغر لحسان،
وقال له يا حسان يا تبعى، أنا كليب ابن ربيعة اليتيم، أنا وأخوى
سالم وأختى ضياع. قال له إيه طلبك؟ قال له تار أبوى.

قال له أنبهك بشى فى علم الغيب ما يعلمه إلا الله، ولكن
خدت خبره من الكتاب اليونانى:

١ - يظهر زمن السرج يركبه الفرج يعنى النساء.

٢ - وفى السوق النسوان أكثر من الرجال.

٣ - وتحصل سطوه بينكم: جسّاس يقتلك أخو الجلييلة.

٤ - يظهر الزير سالم أبو ليلى المهلهل، يقطع بنى مرة
نساء ورجال.

قال له إخرس يا كلب أخطأت فى حكم الاله. قال له
استنى على أنبهك بساعة يعنى بيوم القيامة. قال له دا شى ما
يعلمهوش إلا الله وراح ضاريه بالشيف قطع رقبتة. وقع الملك
حسان اليمانى التبعى بن زايد خد تار أبوه جميع البلد سلمت،
وقع الملك حسان اليمانى، خدوا ماتشتهى نفسهم من غنايم
وأموال، وخدوا السنيرة بنت زايد اللى هيه أخت الملك حسان
اليمانى. خدوها وسافروا على بلدهم، وخدوا جميع الأموال

مسامح وطبعاً الميت حيثكم؟ لسه زعلان. يبدأ القتال لما قطع على بنى مرة، فضل فيهم القليل. قالوا ماحدث حيقدّر يقتل الزير سالم ولا يلحقه إلا بالخداخ. كحتوا سرداب كبير وغطوه بالجريد والتراب وهو عادته أول ما ياجى ويقول يا بنى مرة هل من مبارز؟ أين فرسانكم أين رجالكم؟ وياجى رامج بالحصان فى الظرف دا يروح واقع فى السرداب. رسموا الخطة، الخطة إيه تمت وعلما السرداب. كان فى المعركة هوه قاتل ابن اخته ابن جساس أمه ضياع وكانت قالت لازم، إذا قتلنا سالم نجيبوهولى، واقطعه حتت، واطفيه فى القدر بتاعى وأكل من لحمه علشان قتل ابنى.

لما جا بالحصان بتاعه، وراح واقع فى السرداب، راحوا راميين عليه الشبك، وخرموا جسمه بالسهم. أما أصبح جريح ذليل وهزيل، خدوه وودوه لضياخ. قفلت الباب، وشمرت هدموها، وجابت السكين علشان تدبجه. فتح عيونه وقال لها يا ضياخ أنا أخوكى، الولد مولود والأخ مفقود، أبوكى وأمك ماتوا مش حيخلفوا غيرى، وكليب مات، قلبها حن ضياخ، قلبها حن على أخوها وقربت عليه باسته، غسلت له جروحه، وحطت له ليها دوا ولفته بالهدوم والقماش، وجابت عظماء النجارين، وادتهم كثير من المال علشان مايطلعوش السر ويسمعوا جساس وباقي الناس اللي فاضله من بنى مرة.

صنعوا صندوق وعلما له أحدث طرق، علشان ما تشرش فيه وتدخل فيه. وضعته فى الصندوق وقالت له ليك رب اسمه الكريم. إذا كان عمرك طويل حتوصل تحت ناس طيبة وينقذك ويداووك. وإذا كان أجلك خالص أدبنى رميتك فى البحر وريك بتولاك. ورمت الصندوق فى البحر، وفضل يشيل فيه الموج ويحط، لحد ما واده قصر الملك جرمون اليهودى. القصر بتاعه ع المينا. لما رسى الصندوق تحت القصر نزل الحراس طلعا قالوا للملك فيه صندوق كبير ضخّم رسى جنب السلم تحت القصر. قال لهم هاتوه، شالوا الصندوق ووصلوا بيه لحد الملك جرمون اليهودى، أمرهم يفتحوا الصندوق، فتحوا الصندوق، وجدوا فى الصندوق جثة كبيرة جداً ضخمة راجل ولكن جسمه ضخّم جداً والشباب كبيرة ودقنه وراجل وهو جريح وهزيل له هيبه.

لما شافه الملك جرمون قال الراجل دا راجل عظيم، واللى حطه فى الصندوق دا ليه قصه ورواية، دا راجل جسمه ضخّم وجريح. طلعه وجاب أعظم دكاتره موجود عنده قال لهم داواوا الراجل دا، وإذا شفى خدوا ماتشتهوا من المال.

الدكاترة بذلوا مجهود كبير، ربنا ساعدهم، وشفى من جروحه، وبقي زى ما كان سليم وبكامل قوته. سأله الملك قال

له انت بريت وشفيت من جروحك ومن مرضك وبقيت بكامل صحتك وقوتك، ولكن خبرنى ما أصلك وفصلك وأين بلادك ماهية قبيلتك. قال له أنا من قبيلة بنى مرة. قال له دول أشد أعدائى، دا جرمون اليهودى. قال له أنا منهم، وأدبنى بين إيديك. قال له فى السلام والأمان، انت جيتنى جريح ضعيف ودويتك وعالجتك، إزاي دلوقتي بقيت بكامل قوتك وأقتلك! أنت فى سلام وأمان ولكن أدبنى داوتك.

قص عليه القصه. قتله أبوه وقتله حسان اليمانى روى ليه القصه كلهما. قال له بعد ما قتل التبعى حسان اليمانى أخته عملت فتنه، اللي هيه السنيوره، عملت فتنه بين جساس، وبين كليب، وجساس قتل أخوى كليب وأنا قتلت فى بنى مره لما رويت الأرض بالدماء، وبنيت قصور من الجماجم والعصم، ولكن عملوا لى خدعه، ووقعوني فى الشرك، وعملوا كذا كذا فى وودونى لاخى علشان تدبحنى وتطبخنى علشان خاطر ولداها اللي انا قتلتها، فهيه حنت على، ووضعتنى فى الصندوق، ورمتنى فى البحر. قال له ايه شغلتك كانت هناك. قال له كانت شغلتنى سايس خيل، هوايتك، قال له ما هيه هوايتك، قال له هوايتى سياسة الخيل، احب رباية الخيل. قال له عندى حصان بقاله كذا سنه، مافيش حد قادر يفكه من مطرحة، حصان قوى جداً واستوحش بقى زى الخيول البريه بتاعه الجبال.

جساس لقي الحصان بيقول الحصان دا بتاع مين؟ كان هوه الزير سالم طلع يجيب عيش يجيب أكل وشرب. قالوا له الحصان دا بتاع واحد تاجر خيول وجايه يبيعه، راح متلافي كيس من الذهب وقال له خد كيس من الذهب! هو تمن الحصان. الرجل فرح كيس ذهب تمن حصان مليون ذهب. ادى له الحصان.

جا الزير سالم نزل المركب مالفيش الحصان، فين الحصان؟ قالوا له الحصان انت مش جايه تبيعه ..؟ فيه حد حديدك أكثر من المبلغ، دا كيس مليون من الذهب. قال له بس ولا كلمه تانى. خد كيس الذهب ليك، ورجعنى كما كنت تانى ع الشام. رجع ع الملك جرمون إيه قال له الحصان راح وروى له القصه. كانوا أهل الزمان ما يعرفوش الكذب؛ اللي حصل يقولوه بالضبط. قال له دلقتى عاوز إيه. قال له عاوز استنى عندك لحد الفرس ماتولد اللي هيه معشره من مين؟ من الحصان دا اللي راح. قعد لحد ما ولدت الفرس، وجابت كحيل سموه، كبيش، وفضل يعلم كبيش، روح ياكبيش، تعا ياكبيش لما خلاه طلع وكأنه إنسان زيه. وبقي بكامل قوته،

وبقى حصان يعتمد عليه . وخذ الإذن من الملك ، وقال له مع سلامة الله .

فى الظرف دا والزمن الطويل دا الللى احنا تركنا فيه بنى مره ورائنا ، كانت الجليله الللى هيه حامل من كليب الللى مات ، الللى قتله اخوها جساس وضعت جابت ولد راحوا بلغوا جساس إن الجليله أختك جابت ولد من كليب قال هو الكلب بيخلف ايه بيخلف جرو سموة الجرو هجرس . اتفقوا مع الجليله على إنك ما تقوليش للولد ، وتعرفيه على أنه أبوه كليب ، وانا الللى قائل أبوه . خلى الواد (الولد) يعرف أنى انا أبوه مش خاله ، واننى مطلقة وقاعده فى بيتك لوحدهك عشان عنده مرآة تانى مجوز ضياع الللى هيه أخت كليب والوزير سالم . خلوا الولد على هذه الحال ما يعرفش ، الللى فتح عيونه ، وكبير وعرف إنه جساس هو أبوه وأمه الجليله بنت مره ، لحد ما رجع الوزير سالم وبدا الحرب من جديد اتعجبوا بنى مره على الللى ادفن ومات ، وطبخته فى القدر ، وقطعت لحمه وحىي تانى .

جساس قال أبداً لم أقابله فى الحرب ولا أروح له دا مش انسان دا مارد من الجان . قالوا قدموا له الجرو هجرس عشان يقتل ولد أخوه بذره يتقطع لحسن الواد يكبر وماحدث يأمن له فقدمهوه هو عشان يقتله . شوف إزاي ؟ لأن جساس حب يقتل الواد رفضت الجليله . قالت له قتلت جوزى وتقتل ابنى ؟ راحوا مقدمين الواد ، قال له وريهونى دخلوه الحراس الاسطبل بتاع الخيل والملك جرمون اليهودى فى برانده VERANDA بتطل على الاسطبل بتاع الخيول ، بص بعينه وجده مد بايديه واتلافى الحصان بدون لجام ، بدون أى شبر ، وشده وهز الحصان ودخله على الحوض شرب ورجعه بإيده وربطه فى مربطه ثانى ، قال دا فارس عظيم .

كان فى هذا الوقت فيه زى حسان اليمانى التبعى طاغى وباغى ، وكان بياخذ جزيه وعشر مال من الملوك . أرسل جواب للملك جرمون اليهودى : طالبين منك من الخيول كذا ، ومن الجمال كذا ، ومن البقر كذا ، ومن الحمير كذا ، ومن الجوارى كذا ومن الذهب كذا ومن الجواهر كذا . فضل الملك حيره وغضب . بص فيه قال له مالك ياملك مش زى عادتك ، إنت متغير ، وراله الجواب ، قال له هات لى ورق وقلم ، رد له الخطاب بتاعه بكلام أقوى من ضرب الرصاص واخيراً قال له إذا ماكانش عاجبك هذا الكلام ، بينى وبينك الحرب والميدان . شاف الجواب الخظم قال إزاي الملك دا يعصى على ؟ أنا لازم أحاربه . مسافه أربع وعشرين ساعه الديوش (الجيوش) ملكت البلد احتاطتها من كل ناحيه . قام الملك جرمون قال له عملتها

معاى ، جانى الملك بديوشه ويتاع ، قال له ولا تحمل هم ، إدينى بس ديوش ورأى كفاية وأنا القائد بتاعهم . ادى له الديوش والفرق والعساكر والأسلحة للرمية السهوم الللى بيصنروا بيها والسيوف .

ربنا نصسر الزير سالم ، وهزم ديوش الملك الطاغى دا ، وانتصر الملك جرمون اليهودى . اتلقوا الزير سالم بموكب ، ودخلوه البلد بموكب وهيصه ، ومال له الملك ، قال له انت حاعينك الوزير بتاعى ، قال لا انا كل الللى عاوزه منك ، عاوز ارجع بلادى أكمل المعركة بتاعى ، قال له ايه المساعدة الللى طالبتها ، عا وز رجال عاوز ... ، قال ولا راجل أنا عاوز بس الحصان . ادى له الحصان ، وقال له مش عاوز اى حد يسمع ولا حاجه ، لا الخبر يتسلل يوصل قدامى .

لقوله مركب فى البحر نزل الحصان فى المركب ، وقال للراجل انا رايح البلد الفلانيه ، مينه اسكندرية مثلاً هو جأى من الشام حكم جرمون اليهودى دا فى الشام ايه انت صنعتك ؟ قال له انا راجل تاجر خيول واخذ الحصان دا رايح أبيعه . حاضر ، نزل فى المركب ، واتكلموا على الله لحد ما وصلوا أى مينه ، نزل الملك فى الصبح أول ما جا الزير سالم زى عادته ياجى يرمح بالحصان ويقول بابنى مره هل من مبارز ؟ هل من محارب ؟ أين الرجال .. ؟

راح طالع له مين ؟ الجرو هجرس . قال له أنا جيتك يا أبو الفوارس . مين انت ؟ قال له أنا الزير سالم خلفه ربيعه ، أبو ليلى المهلهل ، أنا الللى الأسود تخشى سطوتى وانت مين ؟ قال له انا الجرو هجرس ابن جساس .

فهم الزير سالم لأنه جساس مامعاهوش إلا الواد الللى قتله الزير سالم ولد أخته ولد ضياع . دا جا ميني (من أين) ، قال له أنا الزير سالم ، بنيت من عصم بنى مرة وجماجهم قصور ، واليوم أحارب الأطفال ؟ روح أسأل أمك ، قول لها الزير سالم مش بيحارب الأطفال ، وقول لها أين أبوى ؟ خليه يطلع يحارب ، راح الواد انسحب من الميدان ، وطلع على بيته على طول ، وبطلوا طبل الحرب ، واتفصلت الفرسان من بعضها وكل واحد روح على بيته . راح هو لأمه ، راحت تقدم له الطعام ، قالت له غالب ولا مغلوب ؟ قال لها لا غالب ولا مغلوب ، قالت له اتفضل الطعام . قال لها لا طعام ولاشراب ، الفارس الللى نزلت أحاربه تخشى الأسود سطوته ، اسمه الزير سالم أبو ليلى المهلهل ابن ربيعه ، بص فى وقال لى أنا بنيت من عصم وجماجم بنى مرة قصور اليوم أحارب الأطفال ؟ أنا الأسود تخشى سطوتى ! روح قول أمك طلعى أبوى يحارب بدالى .

بكيت نزلت الدموع منها، قال لها اقسمت برى وموسى وعيسى والخليل إبراهيم إن ماقلت لى على أبوى لأقتلك، قالت له أبوك كليب ابن ربيعة وجساس خالك أخوى اللى قتل أبوك واللى رحل له النهارده دا عمك أخو أبوك كليب وبيحارب علشان تار أبوك. الزير سالم أبو لىلى المهلهل خلفه ربيعة، وأنت أبوك كليب بن ربيعة.

قال لها بقى أنا مودين أحارب عمى؟ وأخوكى اللى قاتل أبوى، سيبى هذا الخبر، لوطلع منك هذا الكلام اقتلك. قفل عليها الباب، وعدل باليل راح للزير سالم، مين اللى جاي؟ قال له أنا الجرو هجرس ابن كليب، خده بالباط، بقى يحب فيه من هنا ومن هنا، قال له أنا اللى جيتك النهارده وقلت لى روح قول لامك مش بيحارب الأطفال، أنا أبوى كليب، وأمى الجلييلة وماعرفونيش بحاجة، فهمونى بأنه أبوى جسساس وجساس مش راضى يقابلك، أنا حأعمل خديعة، حأقول لجساس أنا اللى حأقتل الزير سالم، وأنت خليك وراى، وأول ما أطلعنه أقول لك أنزل أقطع رأسه علشان نعلقها ع القصر من أول ما نوصل عندك أنت تمسكه، واللى عاوز تعمله فيه أعمله. وأدى قريه من الدم توضعها تحت العباية وأنا حأضرب السهم فى القريه حينطلق الدم، وأنت تترمى من فوق الحصان.

نفذوا الخطة، وصبح الصباح، ودقوا طبل الحرب وطلع الجرو هجرس، وراه خاله جسساس، وأنطلق الجرو هجرس على الزير سالم، وراح طاعنه بالسهم فى القريه. أنطلق الدم، وراح

واقع الزير سالم، قال له انزل يا جسساس، أنزل أقطع رأسه علشان تعلقها على القصر، راح نازل جسساس، ومن أول ما وصل عند الزير سالم راح ماسكه، فضل يملخ فى جسمه بادية كدا لأنه بطل الزير سالم لما قطعه تحت بادية تمدا.

وباقى بنى مرة اللى فاضل لقى السلاح، وأعلن الجرو هجرس أنا ابن كليب، وعرفت كل القبيلة، وأمروا بالقبيلة كلها أنها تسجد أمام الزير سالم، سجدوا أمام الزير سالم، وقالوا ألقينا السلاح، ويطلنا الحرب، وأمرك مطاع، أنت أمر دامى واحنا نطيع وننفذ قال لهم:

١ - تغادروا من البلد.

٢ - بيوتكم توضعوا على ضهر الحمير.

٣ - الحريم تركب وانتو تمشوا ع القدم ماشيين.

٤ - لا تعزموا ضيف.

٥ - لا تقيدوا نار فى الخلا.

٦ - لا تمكثوا فى بلد أكثر من ثلاث أيام.

بهذه الأوامر من الزير سالم بقم مشتتين فى أنحاء مصر من أبو سمبل، لحد آخر حدودها من بحرى؛ مشتتين فى الأرياف وفى البلاد لحد هذا الوقت واسمهم البهلوان. جاهم لقب جديد سموهم بالنسبة لاحتراقاتهم اللى احترقوا خروجهم وحميرهم وكلابهم والدريكات والناس ومش عارف أيه، سموهم البهلوان، همه دول بنى مره أخصام الزير سالم.

الهوامش

قصة الزير سالم أبو لىلى المهلهل، القاهرة، بدون تاريخ.

أنستاس الكرملى: أطلاع الحضر على أطلاع النور، المشرق، ٥ (١٩٠٢).

نبيل صبحى حنا، البناء الاجتماعى والثقافة فى مجتمع العجر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٠٠ - ١٠٣.

P. J. BALDENSBERGER *Woman in the East*, Pal. Expl. Fund. 1901, pp. 252-273.

G. CANOVA. "Notizie Sui Nawar e Sugli Altri Gruppi Zingari Presenti in Egitto," in *La bi-saccia dello sheykh*, Quaderni del seminario di Iranistica., 19 (1981), pp. 71-84.

A.B. CLOT-BEY. *Aperçu Général sur l'Egypte*. Paris 1840, L, pp. 91-95.

A. COLOCCI. *GLI Zingari. Storia di un Popolo Errante*. Torino 1889.

E. GALTIER. *Les Tsiganes d'Egypte et de Syrie*. mifao, 27 (1912), pp. 1-9.

M. J. BE GOEJE. *Mémoire sur les Migrations des Tsiganes á Travers l'Asie*. Leiden 1903.

فيسيرة الزبير سالم

د. مدحت الجيار

(١)

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية، التي تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة، فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركبا مكانهما، مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين؛ الأمر الذي غلب تقنيات «الخطبة»، من الاهتمام بالزخارف الصوتية واللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلي، بهدف الإقناع واستثارة الحماسة، أو العواطف الدينية - على تقنيات الشعر والقصيدة.

وأما جماهير الشعب التي انفصلت، لغوياً، ووجدانياً عن الحاكم - الذي لم يعد له رابط يربطه، بالناس إلا الدين، باعتبار نفسه أولى الأمر منهم، فتجب طاعته - انفصلت بلغتها ووجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتي زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبي، غريب، ومن ثم، كان حلم العامة وطموحهم «الديني»، متمثلاً في مجيء «المخلص»، «البطل»، وفي استقلالهم بأدب شعبي، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيدا له وبعداً عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازي وحلم ووجدان المثقلى، ولا بد أن يتوسل - هنا - بما يملكه هذا

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر، الذي اتسم بالسماوات نفسها، حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى، من أن الشعر خطب موزونة (معقودة)، والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية - القائمة على حكم المماليك (غير العرب)، وتسلبهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب - زادت الأمر سوءاً، على المستوى الأدبي، فدخل كثير من اللحن اللغوى، وضعفت التقنيات.

وعلى الجانب الآخر، اهتم المماليك بالمساجد والعمارة، التي كانت أحد وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينياً معهم)، وأحد وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم، يبيت أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن، والأدب على السواء.

ونظراً لكثرة السير الشعبية الإسلامية، نختار إحداها للتطبيق، وهى «سيرة الزير سالم» أو كما سماها الراوى الشعبى قديماً، «قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل الكبير». ويقوم الشعر ابتداءً من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارئ)؛ حيث كتب فى عنوان هذه السيرة، وهى قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبة، والوقائع الموهلة المريعة، وأشعار العرب أهل الفضل والأدب، كما نجد فى افتتاحية الراوى أنها تحتوى على «أخبار العرب أهل الفضل والأدب، إفادة لطالعين، ونزهة للسامعين، ص ٢، ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوى أنه «صاحب الأشعار البديعة، ص ٢، وكلها إشارات مبدئية دالة على دور الشعر فى بنية السيرة، وارتباطه بالعرب (اللسان العربى)، تأكيداً لعربية هذه اللغة، فى السيرة، ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة، وريطة مع أصله العربى بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاءً، وتجعله أكثر تمثيلاً لصورة الفارس العربى القديم، رب السيف والقصيدة، وهم يحتاجون إلى السيف فى حرب الغازى، وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبى، وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر حيلةً لينجو بها، أو وسيلة للتمعية على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب «الزير» إلى بلاد الملك الرعيني متنكراً فى شخصية شاعر يطوف البلاد، ويمدح الأمراء والأكابر ص ٨٥، طلبت زوجة الرعيني من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأنشد الزير المتنكر مادحاً:

قالوا فسر للرعيني مقصد الشعر

فذاك جواد يعطى كل معزاز

فجئت طالبا إحسانك وإكرامك

يامن حويت المكارم بعطا المعزاز

ص ٨٦

فنجى الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحاً للأكابر، وهذا عكس تكوينه باعتباره فارساً وأميراً حاكماً، وهنا يقوم الشعر بوظيفة «الحيلة» التى أعقبها قتل الرعيني، وحماية بلاد الزير من غزوه المنتظر.

ومن المنطلق نفسه، يخدع الزير العبيدين اللذين اتفقا على قتله، وأوصاهما بأن قال: «إذا وصلتم أهلى فأقربا أهلى منى السلام، وأنشدوهم هذا البيت، وقولا لهم أنى فى القبر قد اختبئيت:

الوجدان، من تراث، قصصى وشعرى، وأخلاقى، لتشكيل بنية النص السبرى على ما نراه عليه.

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة. وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضية، واختلاط بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية، وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصائغ والمؤدى)، وعن نوع المتلقى الذى لا يهيمه كل هذه التجاوزات، بل يهيمه «المغزى»، وضرورة «انتصار البطل، الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة «للراوى»، الذى يستخدم «ربابة» للحكى، تستدعى أن يستخدم الشعر، ليستفيد من إيقاعه فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد النثرى إلى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى، فالراوى يقطع الجمل المسجعة، المتوازية، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظاماً، وتكرار فن الأداء الذى يسبقه، فيطرب المتلقى، وينشد الراوى مقاطع الشعر، ومن ثم، يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للنقطة التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق، وفى الوقت نفسه، يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حين يغنى الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى، حيث يجد الشعر تواصلاً مع التراث الشعرى الذى وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية، فقد وجد الشعر طريقاً آخر، بعيداً عن قال يمدح أو قال يهجو، فقد اختفت دوافع المدح والهجاء، وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله، كمنت فى إرضاء أذواق المتلقى الشعبى، فإذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح، فشاعر السيرة يرضى ممدوحاً لا يملك إلا القليل، لكنه يمتلك وقتاً طويلاً يريد أن يتفرغه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذى يعطيه حقه تشجيعاً واستحساناً، أو ما يسد أود الراوى.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه سيرة من السير، ويقوم بدور بنيوى داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيراً من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقى معها، ومن إبداع الراوى.

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلاً

لله دركما ودر أبيكما)

ص ١٥٠

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده، حين أرجعت البيت إلى أصله، حين قالت إن عمى لا يقول أبيات ناقصة بل أراد أن يقول:

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلاً)

أضحى قتيلاً للفلاة مجندلاً

(لله دركما ودر أبيكما)

لا يبرح العبدان حتى يقتلا

ثم إنهما، قبضنا على العبدین، وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد، إلى أن أقرأ بأنهما قتلا ودفناه فقتلهما الجرو... ص ١٥٠.

وهنا، قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سرًا، دون أن يفهم حاملها، كما نجد السيرة قد وظفت «فن التشطير»، وهو أحد فنون الشعر، في خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر في الفخر بقوته أمام أعدائه، ليبالغ في قوته وينال من أعدائه ص ٥٠، وتسيطر في هذه المقطوعات صور شعرية خاصة، أكثرها تكراراً على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية الأسد، بتشبيهه البطل بالأسد، أو بأحد أسمائه أو صفاته؛ بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقي، إعلاناً عن انتصار البطل القوى على قوى الطبيعة، فمرة يقتل السباع جميعاً، ويأتى بأحد أفرادهم يحمله قرية ماء (قتل السباع في منطقة بئر السباع ص ٤٢)، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلي والسلوكي، حتى يبني له داراً من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه، أو على لسان أحد غيره بصفات السباع، كما نجد في نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ونجد نموذجاً للمبالغة هذه، على لسان الزير، وهو داخل إلى المعركة ضد بني بكر:

سباع الغاب خافت من قتالى

وتخشانى ولم تقدر على

ص ٥٠

وكما نجد في إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة ص ٧٣.

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو شخصية أخرى)، وتستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية، حتى لا يعتمد الراوى على السرد مرة أخرى، كما في قصيدة الزير، يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠ / ٤١) - وهي تذكرنا بقصيدة في وصف قتله للأسد الذي تعرض له في الصحراء - وقصيدة الزير حين جاش الشعر في خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢، وقصيدته التي يحكى فيها قصة حصوله على الماء من بئر السباع ص ٤٤، وفي رثاء الزير لكليب ص ٦٧، في شماتة الزير في عدوه ص ٧٢، وفي حديثه الشعري إلى اليمامة، حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب ص ٧٩ / ٨٠، وفي حكاية الزير بعضاً من أحواله النفسية ص ١١٠.

وفي بيان الزير لحزنه على اضطرابه لقتل «شيبون»، ابن أخته ص ١٢١ / ١٢٢، وفي رد الزير على عتاب طيف كليب عليه، لأنه فتر عن قتل قاتليه ص ١٣٢ / ١٣٣.

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعري لشخصية غادرة، كما في رد الزير على همام ص ٦٣، ورده على شيبان ابن أخته ص ٦٥، ورده على ضباع، حين هددته بالقتل ص ٦٥، ورده على اليمامة ص ٧٧، ورده على حكيمون ص ٩٥، ورده على شيبون ص ١١٨، ص ١٢٠، ورده على طيف أخيه ص ١٣٢، ١٣٣.

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية، لكنها وظيفة بسيطة، لا تستمر، وإن كانت تحمل بذوراً للحوار الشعري في شكل غامض.

ولأهمية الشعر عند الراوى والمتلقى، واقتراحه بالحديث «الجاد»، تجد البطل «الزير» يختم به خطاب شكره للملك «حكيمون»، ملك لبنان ص ١٠٦، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصاً لطلب المهر «أبو حجلان» بديلاً عن مهره الذي مات. ونلاحظ ارتباط طلب الشيء من الممدوح بالشعر في هذا السياق.

ومما سبق نجد أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصى ودرامى، في رسم الشخصية، وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة في حياة البطل الرئيسي.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل، مرتبطة بشخصيات أخرى، ومواقف تحتاج الشعر، أو يوظف فيها الشعر في سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلة،

وأساباب الغزو ص ٥، وقصيدته فى أبناء ربيعة المقتول لبيان
أوامره لهم ص ١١ وهى مواقف لا تكرر نثراً بل يكتفى
الراوى بها شعراً لبيان أهميتها.

(٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعاً
يستخدم فيه الشعر، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى
القصيدة القصيرة أو الطويلة. فلا يكاد موضع يخلو من
استخدام الشعر، حتى أننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل
تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء
إلى السرد النثرى. ويساعدنا فى ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات
ترصد الحركات والأحداث والمواضع التى تحكى السيرة،
خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو يثبت اسم
الشخصية المتحدثة فى ثنايا أبياتها، مما يساعدنا فى نسبة
الشعر إلى قائله، وتتبع الحدث شعرياً حتى النهاية. وهذا ما
يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتتبعها، إذا
حيدنا النثر المنسوب دائماً إلى الراوى تمييزاً له عما هو
منسوب إلى الشخصيات وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به
راوى السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث
لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى؛ مما يعكس
تشابه الشخصيات وتسطيحها. ولبيان هذه الفكرة لنلحق
بالبحث قائمة بالمواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير
سالم، والمناسبة أو الفكرة التى تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر - بعد هذا - فى رصد العناصر الأساسية التى
تقوم عليها السيرة الشعبية، كما يعد الشعر بذلك عنصراً دالاً
على مكونات السيرة إذا قررن بالوحدات الوظيفية، التى نعتد
عليها فى رصد مكونات القص الشعبى. وتعرف الوظيفة
بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به، وبسياقه العام فى
السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتى يمكن أن
نردها إلى وظائف خارج النص، ووظائف النص. أما ما هو
خارج النص فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة
للاوى (أو المبدع) وللمتلقي (القارئ/ السامع)، أما داخل
النص، فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.
- وسرد الحدث.
- تركيز المواقف المهمة.
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها.
- تكوين الموقف دون تكراره نثراً.

بوظيفة إفشاء «جو» السرور أمام تبع، وإشغاله بغنائه بصوت
الجليلة، حتى يتمكن «كليب» المتخفى فى زى بهلول، ليقتل
تبعها اليمانى ص ٢٢.

كما استخدم الشعر فى حبك وسائل الفتنة بين «جساس»
و«كليب»، بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليمانى
المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذى يحمل رسالة
جساس إلى كليب «وأخذت تسقيه المدام، حتى سكر وغاب عن
الصواب، فعند ذلك فتشته فى ثيابه، حتى عثرت بذلك
الكتاب، فقرأته فوجدته كتاباً بسيطاً خالياً من التهديد والوعد
والوعيد، وأضافت إليه كلاماً مغيباً وهى هذه الأبيات:

أمير كليب يا كلب الأعارب

أيا ابن العم لا تكبر على

فلأزم أدهبك فى حد سيفى

وأنت شبيه حرمة أجنبية،

ص ٥٥

مما أفسد العلاقة بين ابنى العم، ودفع بجساس بعد ذلك
إلى قتل كليب غدراً، فى إحدى رحلات الصيد.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب، وهى
الأخذ بالثأر، وعدم المصالحة حتى يختفى طيف المقتول، التى
تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير، والتى كتبها شعراً
على بلاطة بدمه وأوصاه بالأى يصلح ص ٥٨، ٥٩، ٦٠. ثم
على لسان الزير ص ٦٧، ص ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣ وعلى
لسان اليمامة ص ١١٣، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر،
لتصبح حكمة منسقة فى سمع أخيه، كما أخذت تجليات شعرية
أخرى على لسان اليمامة.

وامتداداً لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث
شعراً) نجد السيرة تصوغ (شعراً) التنبؤات، المنتشرة داخلها،
والنبوءة قيمة أساسية فى صياغة السيرة الشعبية وفى تسيير
أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال، أو خضوعهم للقدرية الغيبية
فى حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته ص ٢٣ إلى
٢٦، ولحظة إنبائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل
العرب فى المنطقة وهو ما تحقق فى ثنايا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة، فى خطبة
مرة لصنياع ابنة أخيه لولده همام وقصيدة حسان اليمانى التى
تشبه البيان العسكرى والتى يضع فيها مبررات اتخاذ القرار،

وأخيراً، فقد لاحظنا أن الشعر يقل في سيرة الزير سالم، حينما خرج الزير من بلاده، وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهرًا للموقف والحدث، بعد عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسي.

وفي النهاية، أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر في السير الشعبية كلها، يقوم به فريق من الباحثين، لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتي لوظيفة الشعر في سيرة الزير سالم بخاصة محلاً للمناقشة، بقدر ما هي بداية لدراسة وليس نهاية

لها. ولقد أثرت ألا أكتب مراجع أو إشارات مرجعية كعادة الأبحاث الأكاديمية، لأتيتج لرؤيتي أن تتحرر من مقولات سابقة، ولأن البحث من هذه الزاوية يستلزم الاعتماد على نص السيرة أولاً وأخيراً.

ملحق بالبحث:

قائمة لبيان المواضع التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم، مرقمة ومسلسلة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التي تعالجها، أو السياق الذي وردت فيه.

* اعتمد البحث على النسخة الشعبية، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصناديقية بالأزهر.

الهوامش

- ١ - خطبة مسرة لصنياع ابنة أخيه لولده همام ص ٣.
- ٢ - قصيدة حسان الملقب نفسه بالنبي، يشرح مبررات غزوه للعرب ص ٥.
- ٣ - قصيدة حسان، وهو يرى جحافلهم كاملة العدد والعدة، لحرب ربيعة ص ٦.
- ٤ - خطبة ربيعة، لحظة علمه بقدوم تبع اليماني، وانتصاره وخيانة وزيره ص ٨.
- وهي لحظة حزن وانكسار، يشرح الموقف للجند، وهي في مقابل بيان تبع السابق.
- قتل ربيعة شقاً، لأنه أثر الكرامة ص ١٠.
- ٥ - قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شقعه، أمام تبع، وهي تتحدث عن مآسى بنى ربيعة، وهي لطلب الأمان، ودفع الجزية ص ١١، ويلاحظ أن المواقف المهمة تستتبع منه ذلك.
- ٦ - قصيدة تبع، بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتمهم، هي كيبان، لإلقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفاً ص ١١.
- ٧ - قصيدة تبع اليماني إلى مرة يخطب الجلييلة، ويتهدهد بالانتقام، ولم يمثل إلى هذا الكلام ص ١٣.
- ٨ - قصيدة ابن عمران العابد، يوصي كليباً بأن يظهر غير ما يبطن، ليقتل تبعاً ص ١٥ / ١٦.
- ٩ - قصيدة ضارب الرمل، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل)، يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب، وعدم ممارسته لضرب الرمل ص ١٨.
- ١٠ - العجوز العرافة، تصف حسن الجلييلة ص ١٩.
- ١١ - تبع يرحب بالجلييلة ص ٢١.
- ١٢ - الجلييلة تغني مقطوعة في مخدع تبع، وأمامها كليب (البهلول) ص ٢٢.
- ١٣ - قصيدة تبع لحظة موته ص ٢٣ / ٢٦، وهي نبوءة ورسم لمستقبل بنى قيس، وفيها نبوءة قتل كليب لجساس، ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين، حتى الحروب الصليبية.
- ١٤ - قصيدة فيها كليب باستهزاء على تبع ص ٢٦.
- ١٥ - قصيدة تبع، يشرح فيها قتله لوالد كليب ص ٢٧.
- ١٦ - الأمير سلطان بن مرة، وهو يخاطب الإخوة لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التي يقتل فيها الزير كليباً، وقرار الإخوة بضرورة قتل الزير قبل أن يكبر، تتم الفعلة ص ٣٣.
- ١٧ - مقطوعة جلييلة، وهي تفيد التفكير في حيلة تهلك الزير ص ٣٣ / ٣٤.
- ١٨ - قصيدة الجلييلة التي فيها (الكلب)، كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير ص ٣٤.
- ١٩ - الجلييلة تضع حيلة أخرى ص ٣٥.

- ٢٠ - كليب يصف شجاعة الزير الذي حماه من الموت ص ٣٦ .
- ٢١ - الجلييلة تصنع حيلة ثالثة للتخلص من الزير ص ٣٧ .
- ٢٢ - قصيدة كليب عن صرخة الزير في البئر ص ٣٨ .
- ٢٣ - قصيدة الجلييلة عن قصيدة كأسين من لبن السباع، بوصفها خطة رابعة للتخلص من الزير، مستغلة شوق كليب لإنجاب ذكر على البنات السبع ص ٣٨، ٣٩ .
- ٢٤ - قصيدة الزير، يشرح ما فعله بالأسد ص ٤٠ / ٤١ .
- ٢٥ - مقطوعة الجلييلة، تشير بحيلتها الخامسة للتخلص من الزير ص ٤١ .
- ٢٦ - قصيدة الزير، حين جاس الشعر في خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢ .
- ٢٧ - الزير يحكى قصة حصوله على الماء من بئر السباع لأخيه كليب ص ٤٤ .
- ٢٨ - رد كليب على جميل الزير السابق ص ٤٤ .
- ٢٩ - قصيدة سعاد تمدح جساساً، وتشرح تبدل حالها ص ٤٧ / ٤٨ .
- ٣٠ - رد جساس عليها ص ٤٨ .
- ٣١ - قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته، ليحميها من بنى قيس/ وجساس إثر مؤامرة المعجوز ص ٦٠ .
- ٣٢ - مقطوعة الزير يفخر بقوته (مند بنى بدر) ص ٥٠ .
- ٣٣ - قصيدة سعاد الشاعرة المعجوز وهى تفتعل للفضب، حتى لا يأخذ جساس الناقة ص ٥١ .
- ٣٤ - مقطوعة جساس، يأمر فيها سعاد المعجوز، أن تدخل ناققتها إلى أرض كليب (الحقد على كليب) ص ٥٢ .
- ٣٥ - قصيدة سعاد، تحرض جساساً على كليب بعد ذبح الناقة ص ٥٤ .
- ٣٦ - بيتا للفنتة في رسالة العيد ص ٥٥ .
- ٣٧ - قصيدة جساس يستنفر القبيلة للحرب ص ٥٥ / ٥٦ .
- ٣٨ - مقطوعة كليب، وهو يفارق الحياة ص ٥٨ .
- ٣٩ - كليب يكتب بدمائيه وصاياه للزير أخيه، وهو يفارق الحياة ص ٥٨ / ٥٩ .
- ٤٠ - قصيدة كليب للزير أيضاً يشرح مقتله ص ٦٠ .
- ٤١ - مرة - بعد قتل جساس لكليب - يحذروهم من ثأر الزير سالم لأخيه كليب ص ٦١ .
- ٤٢ - رد جساس على تحذير مرة ص ٦٢ .
- ٤٣ - الزير عندما أحس شيئاً في كلام الجارية رباب إلى سيدها همام، يتكلم عن آلامه ويسألها عما هو السر؟ ص ٦٢ / ٦٣ .
- ٤٤ - إجابة همام له بحزن على ما حدث (جعلنا قتل جملكم) ص ٦٢ .
- ٤٥ - رد الزير على همام ص ٦٣ .
- ٤٦ - كلام شيبان لخاله الزير، يحذره من فعل أهل جساس ص ٦٤ / ٦٥ .
- ٤٧ - رد الزير عليه ص ٦٥ .
- ٤٨ - منياع تمنف الزير على قتله لابنها ثأراً لأخيه ص ٦٥ / ٦٦ .
- ٤٩ - تهديد الزير لها، ولقومها بالحرب ص ٦٦ .
- ٥٠ - اليمامة ابنة كليب تحرض عمها الزير على جساس ص ٦٦ .
- ٥١ - رثاء الزير لكليب (لن يصالح) ص ٦٧ .
- ٥٢ - أبيات الزير (شماثة في عدوه) ص ٧٢ .
- ٥٣ - الزير ينشد، وهو داخل إلى الحرب ص ٧٣ .
- ٥٤ - اليمامة ترفض تسليم مهر كليب ص ٧٦ .
- ٥٥ - جساس يصمم على سرقة المهر ص ٧٦ .
- ٥٦ - الزير يكتشف غياب المهر ص ٧٦ .
- ٥٧ - اليمامة تصف ظروفاً اغتصاب جساس للمهر ص ٧٧ .
- ٥٨ - الزير يرد، ويصمم على استرجاع المهر ص ٧٧ .
- ٥٩ - الزير يحدث اليمامة ويطلب منها أن تعد له أدوات الحرب ص ٧٩ / ٨٠ .
- ٦٠ - خدعة الرد من داخل القبر عن ٨١ .

- ٦١ - الجلييلة تعرض الرعيني على قتال الزير، مذكرة إياه بثأر خاله تبع من ٨١ / ٨٤.
- ٦٢ - رد الرعيني عليها، وقبوله حرب الزير من ٨٤.
- ٦٣ - إبلاغ عدى لأهله، بظهور جيش الرعيني من ٨٥.
- ٦٤ - الزير ينشد الشعر للرعيني من ٨٦.
- ٦٥ - الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها من ٩٠.
- ٦٦ - ضباع تحكي وترثي الزير، بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر في صندوق ٩٠ / ٩١.
- ٦٧ - عدى يرثي الزير من ٩١ / ٩٢.
- ٦٨ - الملك حكوم يحدث الزير من ٩٤.
- ٦٩ - الزير يجيبه من ٩٥.
- ٧٠ - برجيس الصليبي يهدد حكوم اليهودي، ويختم تهديده بالشعر من ٩٧.
- ٧١ - ستير تحدث حكوم الملك عن الزير من ٩٨ / ٩٩.
- ٧٢ - حساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل من ١٠٣ / ١٠٤.
- ٧٣ - الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه من ١٠٤ / ١٠٥.
- ٧٤ - حكوم يرحب بالزير من ١٠٦.
- ٧٥ - الزير يختم كلامه، بأبيات لشكر الملك حكوم من ١٠٦.
- ٧٦ - الرجل يخبر حساساً، لما رأى الزير يعود من بلاد حكوم من ١٠٧.
- ٧٧ - سلطان بن مرة يرد عليه، ويحذر أهله من ١٠٧.
- ٧٨ - عدى أخو الزير يرحب بعودة الزير، ويذكر فضله من ١٠٧ / ١٠٨.
- ٧٩ - الزير يعرض إخوته، ويخبرهم بعزمه على قتل الزير حساس من ١٠٨.
- ٨٠ - الزير يعبر عن بعض أحواله شعراً من ١١٠.
- ٨١ - سالم يشكر الزير على تفريج الكرب من ١١٠.
- ٨٢ - سلطان بن مرة، يطلب عفو الزير عن أهله متوسلاً بالجليلة. من ١١٢.
- ٨٣ - رد الزير عليه ليطمئنه من ١١٢.
- ٨٤ - اليمامة لا تصالح من ١١٣.
- ٨٥ - الزير يؤكد عدم المصالحة، لسرد حادثة القتل، والثأر من ١١٥ / ١١٦.
- ٨٦ - الزير يتحدث عن الخيل من ١١٧.
- ٨٧ - قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه، ويهدده من ١١٨.
- ٨٨ - رد المهلهل عليه بنصحه من ١١٩.
- ٨٩ - شيبون يشتم الزير من ١٢٠.
- ٩٠ - رد الزير عليه ليحذره قبل قتله من ١٢٠.
- ٩١ - الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته من ١٢١ / ١٢٢.
- ٩٢ - عجيب بن حساس يشتم الجرو بن كليب من ١٢٦.
- ٩٣ - رد الجرو عليه من ١٢٦.
- ٩٤ - الأمير منجد خال كايب يرحب بالجرو، ويعلمه برغبته في تبني الجرو من ١٢٧.
- ٩٥ - الجلييلة تحذر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفاً من الثأر من ١٢٨ / ١٢٩.
- ٩٦ - الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه، بإنكار نسبه إلى كليب من ١٢٩.
- ٩٧ - جابر الشاعر يمدح حساساً، ويذكر الأخت ليذكره بالجليلة من ١٣٠.
- ٩٨ - الشاعر جابر يمدح الجرو، ويذكره بخاله حساس حتى يحن إليه من ١٣١.
- ٩٩ - حساس يستقبل الجرو والجلييلة عند عودتهما من بلاد منجد، ويحرض الجرو على قتل الزير من ١٣٢.
- ١٠٠ - الزير يرى كليباً في المنام، يعاتبه لأنه لم يعد يقتل الأعداء من ١٣٢.
- ١٠١ - الزير يرد على عتاب كليب، ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب من ١٣٢ / ١٣٣.
- ١٠٢ - بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية، وينقذن الزير من ١٣٣.

- ١٠٣ - الرمال يتتبع بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب ص ١٣٣ .
- ١٠٤ - الجرو يرد على طلب الزير له للمبارزة ص ١٣٤ .
- ١٠٥ - الزير يخبر اليمامة، بظهور غلام يشبه كليب ص ١٣٤ .
- ١٠٦ - اليمامة ترد عليه، وتعطى له علامات على أخوة الغلام، وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب ص ١٣٤ / ١٣٥ .
- ١٠٧ - اليمامة تصيح للجرو نسيه، وتعلمه بإخوتها له ص ١٣٦ .
- ١٠٨ - الجليلة تقص قصصاً للجرو، وتخبره بالحقيقة ص ١٣٧ .
- ١٠٩ - الزير يفرح بعودة الجرو، ويذكره بالثأر ص ١٣٧ / ١٣٨ .
- ١١٠ - جساس يستجير بالجرو ضد الزير ص ١٣٩ .
- ١١١ - الجرو يرد عليه ص ١٣٩ .
- ١١٢ - الأمير تغلب يدعو الله، أن يرزق بولدين ص ١٤١ .
- ١١٣ - سرور يبشر بميلاد الولد، والبنات ص ١٤٢ .
- ١١٤ - حديث مالك أبو مي ص ١٤٣ .
- ١١٥ - حديث الفتى الغريب مع مي ص ١٤٤ .
- ١١٦ - رد مي على الفتى الغريب ص ١٤٤ .
- ١١٧ - مي تبكي حظها في غياب أهلها بعدما خطفت ص ١٤٥ / ١٤٦ .
- ١١٨ - الأوس مغيظ لفقد مي ص ١٤٦ .
- ١١٩ - الأوس يسأل أهل الصحراء عن مي ص ١٤٧ / ١٤٨ .
- ١٢٠ - سعد يخبر مولاه بقدم ابن عم مي (الأوس) ص ١٤٨ .
- ١٢١ - بيت الزير الذي يحمل الرسالة السرية ص ١٥٠ .
- ١٢٢ - اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعري، وتكشف مقتل الزير على يد حامل الرسالة ص ١٥٠ .



المغزى

لون من ألوان السّير الشعبية العربيّة

عبد الحميد بورايو

يتناول هذا البحث لوناً من ألوان الأدب الملحمى الذى عرفته البيئة العربية الإسلامية فى بعض فترات تاريخها، والمتمثل فى قصص المغازى، وسوف يركز على تلك الروايات الشفهية التى عرفتھا منطقة شمال إفريقيا، فى فترة تاريخية قريبة العهد، امتدت ما يزيد عن قرن، وشملت النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن الحالى.

فإنها إلى جانب ذلك، عرفت مساراً آخر ينتمى لحقل آخر من حقول النشاط الإنسانى، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواة الأدب الشعبى، فנסجوا منها أعمالاً قصصية مكتملة فى فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبى العربى، وقد أصابها ما يصيب أنواع الروايات الشعبية من تطور وتغيير، وعرفت طريقها للتدوين فى بعض فترات تاريخ روايتها الشفهية.

يمثل هذا اللون من ألوان القصص الشعبى أدباً ملحمياً يتغنى بالبطولات الحربية، عرف طريقه إلى الصياغة الفنية على يد رواة شعبيين منذ العصور الإسلامية الأولى، وكان الصراع القائم بين الغرب وغيرهم من الأمم التى اصطدموا بها دور قوى فى بعثه وازدهاره، وخاصة فى الفترات التى تعرضت فيها الأمة العربية لأخطار الغزو الخارجى، مثل فترة الحروب الصليبية، وما تلاها. وقد كان تعرض بلاد شمال

يطلق مصطلح المغازى، فى الثقافة العربية الإسلامية، على الأعمال الحربية التى قام بها الرسول (ص)، وصحابته بصفة خاصة، ويطلق - أحياناً - على جميع ما يتعلق بسيرة النبى (ص)، ويعود ظهور كتب المغازى المعروفة فى تاريخ الثقافة الإسلامية إلى بداية عهد هذه الثقافة بتدوين الروايات الشفهية فى مختلف ميادين المعرفة، فقد واكبت عملية تدوين المغازى عمليتى تدوين الحديث، والتأليف فى تفسير القرآن، وقد جمع عدد من العلماء المسلمين الأوائل روايات أخبار المغازى، وقاموا بتدوينها، ومن بين هؤلاء: محمد بن إسحاق (٨٥ - ١٥٠ هـ)، ومحمد بن عمر الواقدي (١٣٠ - ٢٠٧ هـ) (١).

وإذا ما كانت هذه الروايات ذات طبيعة تاريخية بحتة، تم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لعلم التاريخ الإسلامى،

(١) يوسف هروفتس، المغازى الأولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة ١٩٤٩، ص ٣ - ١٠.

إفريقيا في القرن التاسع عشر للغزو الاستعماري سبباً في بعث هذا اللون من الرواية الشعبية ورواجه.

لعل أقدم نصوص لقصص المغازي، وهي في مرحلة الأكمال الفني، هي تلك التي نثر عليها في بعض الطبقات الشعبية التي ظهرت في تونس والقاهرة، وهي لا تحمل تواريخ محددة، وظهرت تحت عناوين توهم القارئ بطابعها التاريخي، فستعير أحياناً عناوين مدونات المغازي التاريخية التي أشرنا إليها قبل قليل، وتأخذ منها طريقتها في إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين في هذا الإسناد، غير أن طابع التأليف الفني فيها يجعلها تختلف اختلافاً كبيراً عنها، ونرجح أن تكون هذه الطبقات أو مخطوطاته هي الأصول المدونة للمغازي الشفاهية موضوع بحثنا هذا، وتمثل الغزوة قصة مكتملة، لها بداية ووسط ونهاية، وهي - في الوقت نفسه - ترتبط بمخيلاتها بوحدة ملحمة؛ فالمغازي تسند البطولة لعدد محدود من الأشخاص، وتقدم الإمام علياً بطلاً لفتوحات الشام واليمن، وعبد الله بن جعفر بطلاً لفتوحات إفريقية، والبطالان لا يفتيان في المغازي الأخرى، التي تسند البطولة لغيرهما، وبخاصة عبد الله بن جعفر، الذي يظهر في كل غزوة منجداً للشخصية التي تقع في الحرج، ويصل الإمام علي في كثير من الأحيان، عندما يجد البطل نفسه في مأزق، وإذا لم يحضر بنفسه حينما يقع الصدام، فإن وجوده المعنوي، يلهم البطل وجماعته، ويساعدهم على تحقيق البطولة. في أحد النصوص، ييأس عبد الله بن جعفر من إمكانية التغلب على الخصم الذي كان يستعمل السحر في محاربتة، وفي لحظة اليأس، يقصد رفيقاً له، ليسأله إذا ما كان قد تعلم شيئاً عن الإمام علي، يمكن أن يساعد على التحكم في العمل السحري الذي يتعرضون له. ويطلب الرفيق مهلة للتفكير، ويعود فرحاً إلى عبد الله، ليقول له، إن علياً قد وصف له تميمة يتحكم عن طريقها في الجن، ويشل حركتهم، وعن طريقها استطاع البطل أن ينتصر على خصمه. وكثيراً ما يستدعي تصوير الموقف القصصي، أو تقديم البطل في غزوة ما، لأن يشار إلى حدث، أو موقف في غزوة أخرى، بل إن هناك مغازي تعتمد مقدمتها على نهايات مغازٍ أخرى. وأحياناً، يقدم الراوي لشخصية جديدة في غزوة ما، ثم تظهر الشخصية نفسها في غزوة أخرى، على أساس أن جمهور المستمعين يعرفها من قبل، فالمغازي، وإن كانت تمثل مجموعة من المواقف البطولية، لكل موقف منها استقلاله الموضوعي، فإنها ترتبط فيما بينها، مكونة وحدة كبيرة من العمل البطولي، ولو أننا قمنا بتنسيق جميع المغازي في وحدة متسلسلة، لحصلنا على عمل أدبي يتوفر على كثير من شروط

الملحمة باعتباره نوعاً أدبياً، وسيكون بطل هذا العمل الإمام علي في نصفه الأول، وابن أخيه عبد الله بن جعفر في نصفه الثاني، ويمثل امتداداً له، فهو ابن أخيه، وهو نفسه الذي دفع به للقتال، وأرسله مع جيش الفتح إلى شمال إفريقية، ليقوم بما قام به هو في الشام واليمن، كما تذكر غزوة «فتح إفريقية».

ولا تتمثل الوحدة الملحمة في المغازي المروية في وحدة أبطالها فحسب؛ بل تتمثل كذلك في وحدتها الأسلوبية، فهناك صيغ تتكرر فيها جميعاً، مثل تلك التي تتعلق بوصف مواقف المواجهة بين البطل وخصمه، وبين الجيشين المتحاربين، ومثل تلك التي تتعلق بوصف الأسلحة والخيل وساحة المعركة، وكذلك تتمثل في القيم والمثل التي يجسدها الأبطال، والمعتقدات والاهتمامات الروحية التي تنبع منها هذه القيم والمثل، فهي تهدف إلى إقرار العدل والمساواة، والقضاء على الظلم، والالتزام بسلوك أخلاقي معين، وتغليب الخير على الشر.

ويعتمد تحقيق البطولة في المغازي المروية، إلى جانب القوى البدنية للأبطال، على قواهم المعنوية، فهي تقوم على شجاعة البطل المستمدة من عنصره العربي، وقوته الروحية المستمدة من كونه يدافع عن الحق، ويسعى إلى إقامة النظام، يؤدي رسالة سماوية كلفه بها الرسول (ص)، أو خليفته، ولا بد أن يكون الله في عون. والعون الإلهي قد يكون في شكل خفي ذي طبيعة معنوية خاصة، إذا ما كان البطل يحارب قوى بشرية، ويكون قوة متجسدة في اسم «الله»، أو البسملة، أو في آية قرآنية معينة، أو في رقية تركها النبي للإمام علي، وسلمها هذا الأخير لإحدى شخصيات القصة، أو في قميص للنبي يرتديه الإمام علي وهو يصارع التنين، أو في آية الكرسي التي يقرأها الإمام، فتطوى الأرض، ويقطع الصحابة مسافة طويلة في لحظات قصيرة، وسيف الإمام وحصانه، اللذان تسلمهما من القدرة الإلهية، بواسطة الرسول (ص)، الذي تسلمهما بدوره بواسطة الملك جبريل، ويتمتعان بخواص خارقة للعادة ولا يستطيع أي شخص، غير صاحبهما، استعمالهما، فالسيف لا يخرج من غمده، إلا على يد الإمام، كما أن الحصان، قد يؤدي استعماله من طرف غير صاحبه إلى الهلاك، مثلما حدث للحسين، عندما ركب في قتاله لجيش يزيد بن معاوية فرمى به أرضاً، مما سمح لأعدائه بأن ينالوا منه. ويولع الرواة بتريد الألقاب التي تطلق على الأبطال، والأشياء المساعدة، وهي ألقاب توحى بحجم القوة غير العادية لهؤلاء الأبطال، وهذه الأشياء وتجعلهم يتميزون عن غيرهم من الناس، فالإمام علي هو «سبع الله»، وهو «حيدرة»، وهو «بوسكين»، وحصانه،

وهو «الميمون»، وهو «السرحان»، وسيفه «ذو الفقار»، والمقداد بن الأسود الكندي هو «سبع النبي»، وقد أخبر عنه النبي صحابته قبل أن يسلم. ولكل قوة من هذه القوى تقديرها ونسبتها، بالقياس إلى غيرها، فالقوة التي يتمتع بها الإمام على تساوى أربعين أسداً، ويتوقف الراوى عند ذكر هذه الصفة، ليطالب من المستمعين أن يقوموا بعملية حسابية لتقدير قوة على. أما السيف فيحصد ألفين من الرؤوس يمينا، وألفين شمالاً، يقتل عدداً معيناً على يمينه، وعدداً معيناً على شماله. وتمثل شخصية الرسول (ص) القوة الملهمة للأبطال، والتي يلجأ إليها عند الشدة، فيستعين الأبطال بذكره، أو الرجوع إليه، واستشارته، أو باستخدام أشيائه الخاصة، والعمل بنصائحه وتوجيهاته، ويفضله وقعت معجزة كفاية طبق الطعام، الذي قدمه الصحابي «جابر» لعدد كبير من جيش المسلمين، فقد دعا هذا الأخير النبي وعدداً من صحابته، لتناول الطعام في بيته، غير أن النبي دعا بدوره كل جيش المسلمين، ووضع أمامهم طبق الطعام الذي أعد من أجل عشرة أنفار، فكفى الجميع بفضل بركة الرسول (ص). وقد أحيا النبي في الغزوة نفسها، ولدى هذا الصحابي، عندما ماتا، لأسباب تتعلق بتحضير الطعام، ويفضل الله تعالى، وفضل رسوله، وقعت معجزة إحياء الحمامة المذبوحة على يد عقبة، والتي كانت سبباً في إسلام «داهية العقل»، إحدى شخصيات مغازي فتوح إفريقية. فالرسول يمثل دائماً مصدر القوة الخارقة التي يستفيد منها المسلمون، وتبهر خصومهم، فتدفع بعضهم إلى اعتناق الإسلام. وفي المقابل، يكون السحر والجن القوى الخارقة التي يتعرض فرسان المسلمين لعدوانها، ويستعين بها أعداؤهم. ويمثل الرسول، كذلك، القوة التنبؤية، فيتنبأ بظروف مقتل الحسين، وبن نتائج المعارك، وبما يحدث للمسلمين في بلاد بعيدة، ويوحى لأبطال باسطناع حيل معينة، للتمكن من العدو، وهو بدوره، يستعين بالملك جبريل في هذا كله، ويقوم طيفه الذي يظهر في المنام مقام شخصه بعد وفاته.

وبرغم أن الخوارق والمقدرات، التي تتجاوز حدود طاقة الإنسان العادي،.....، واستخدام المبالغة في تصوير حجم الأعمال البطولية، تلعب دوراً مهماً في المغازي، فإن هذا لا يلغى العالم الواقعي المستمد من الواقع التاريخي، إنما تصفى عليه صورة نموذجية ذات طبيعة فنية، ويظل يخضع للمنطق الإنساني، وتحكمه العلاقات التي تحكم حياتنا العادية، وهي الارتباط بالزمان والمكان. وإذا ما حدثت واقعة تتجاوز هذين البعدين، فإن المغازي تنسبها لقوى غير بشرية. والشخص الذي تحدث له هذه المعجزات، ويتسبب فيها، ليس سوى

واسطة تحقق الأمور الخارقة عن طريقها. ومع هذا، فإن هذه الواسطة لا بد أن تكون ذات قدرات خاصة، وصفات متميزة، فقد تكون شخصية الرسول، وذلك فيما يختص بمعجزات الجيش الإسلامي، وقد تكون شخصية الكاهن، أو الساحر بالنسبة لغير المسلمين، وإذا تعاملت الشخوص مع قوى من طبيعة غير طبيعتها، فهي تعي جيداً هذا الفارق، كما تعي الحدود الفاصلة، بين ما هو في حدود الطاقة الإنسانية، وما هو خارج عن نطاق هذه الحدود، فقد دهش الشيخ في غزوة «قصر الذهب»، عندما وجد علياً، وأصحابه قد سبقوه إلى ديار قومه؛ إذ إنه كان قد تركهم وراءه في الطريق، ووقف يحاور الإمام علياً، وهو غير مصدق بما وقع؛ لأنه تناول الأمر بمنطقة العادي، دون أن يضع في حسابه ما هو خارج عن نطاق إدراكه البشري، وقد زالت دهشته، عندما اتضح له أنها معجزة من الله والرسول حولت علياً وأصحابه إلى طيور حلقت في عنان السماء، واجتازت المسافة الطويلة في وقت قصير. وتهتم هذه الغزوة (غزوة قصر الذهب) في افتتاحيتها، بتعليل وجود الثعبان بقصر الذهب، والذي اتجه الإمام على وأصحابه إلى قتاله، فردت ذلك إلى عقوبة نزلت بمدينة «إرم ذات العماد»، عندما عصى أهلها الله، فسلط عليهم ثعباناً قضى عليه، وبقي مقيماً حتى زمن ظهور الإسلام، وعندما استجار من تبقى من أهلها بالرسول، ليخلصهم منه. ويحدث، إثر مثل هذه المواقف، أن يعتنق بعض الشخوص من جيش الكفرة الإسلام، وهذا يؤكد قولنا عن وعي الشخوص بعالمهم الواقعي، والتمييز بينه وبين العالم الآخر، ذلك أن مثل هؤلاء الشخوص يقبلون على تغيير سلوكهم، عندما يشهدون واقعة تخرج عن نطاق الواقع، وتتصل بالعالم الآخر، ويعززون هذا إلى المعجزة، وهكذا، فعلت «داهية العقل» في الغزوة التي تحمل اسمها، عندما شاهدت عقبة يبعث الحياة في حمامتها المذبوحة، وشعاع الشمس، في غزوة «الجدار»، عندما شاهدت الجنة والنار في غيبوبتها، والقسيس الذي شاهد النبي (ص)، عندما كان يغسل رأس الحسين في دير. فهناك، إذن، في المغازي حد فاصل بين العالمين، المعلوم والمجهول، نعيه شخصها، وتتصرف بناء عليه.

وترسم المغازي، وهي تضع الحدود بين العالمين، المعلوم والمجهول، الإطار الطبيعي المناسب للشخوص، وهي شخوص ذات أبعاد محددة، وملامح خاصة، جادة، تعيش حياة عادية، تخضع لضرورة الحياة المادية، فتعاني من مطالب الحياة اليومية، وترزح تحت كاهل الفقر، وهي كذلك شخوص مليئة بالحياة، تزخر بالمشاعر والعواطف، فتسجل بعض المغازي

قصص حب، مصدره إعجاب كل من الطرفين بجمال الطرف الثاني، وشجاعته، وأخلاقه. ونجد هذا في قصة غرام «اليامنة، بعبد الله بن جعفر، في غزوة «فتح إفريقية»، كما تتغنى غزوة «المقداد والمایسة، بقصة حب صمدت أمام صعاب جمة، ومصدر هذه الصعاب هو أبو الفتاة، الذي صورته الغزوة جشعاً طماعاً، يستغل ثروة ابن أخيه، ويثري على حسابها، ثم يتخلى عنه، ويرفض تزويجه من ابنته طمعاً في أن يزفها لأحد أغنياء قريش، وتسجل غزوة أخرى الحقد الدفين، الذي دفع بعجوز إلى أن تورط «البشر بن ظالم، ملك «الشام الأخضر»، في حرب مع المسلمين، لتقضى عليه، وعلى أبنائه الأربعة، لتنتقم منه، لأنه قتل ابنها ظلماً، مستخدمة في ذلك دهاءها ومكرها، عندما نصحته باستحضار أربعة من الصحابة، ليحرقهم ويستعمل رمادهم دواء لمرضه المستعصي، وقد كان الانتقام دافعاً للمرأة التي قتل الملك «الأندروز، ولديها، فتحملت مشقة رحلة طويلة مليئة بالمخاطر، لتصل إلى المدينة، وتشكر الملك للرسول، الذي جهز جيشاً، وقضى عليه.

وهكذا، تصدر تصرفات وردود أفعال الشخص عن خلفية نفسية، وروايت طبعية، تعمل الرواية الشعبية على تضخيم صورتها، وإبراز سماتها بشكل مبالغ، لكنها تظل ذات جذور واقعية مشدودة إلى أعماق النفس البشرية.

وتأتي شخصية البطل مجسدة للنموذج الإنساني الذي يلزم للكمال، ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتعلق به نفوس المتلقين؛ إذ إنها تجد فيه المثل الأعلى، وتجد فيه وفي أعماله البطولية إشباعاً لحاجات نفسية، والصراع بين شخص روحية تتمثل في المبادئ الإسلامية، وما ترمز إليه من عدل وخير، يؤمن أصحابها بضرورة نشرها في جميع بلاد العالم، ليحققوا بذلك مشيئة الله والرسول (ص)، نجد أن الدوافع التي تغف وراء الكفرة، تتمثل في الدفاع عن السيادة، وفي الطمع وحب السيطرة. من أجل هذا، تبرز المغازي الصورة المثالية للبطولة الإسلامية، في حين تبرز الخصم في صورة صاحب السطوة والجاه والقوة العسكرية الهائلة، فهو يطلق من مواقع حصينة، ويعود إليها، ليحتمي بها، ويتمتع - هو وولده - بقوة بدنية عظيمة، وأجسام عملاقة يركبون قبيلة وخيلاً قوية، ويستعملون أدوات سحرية، مثل التاج الذي يخفي صاحبه عن الأنظار، والذي يستعمله «الأندروز، والذي يستعمله أحد شيوخ إحدى المغازي.

وقد يشتهر الملوك منهم بالظلم والتسلط، مثل «البشر بن ظالم، في الغزوة التي تحمل اسمه، وجابر بن كندة، في غزوة

«المقداد والمایسة»، والملك الوهبي، في الغزوة التي تحمل اسمه، وملك تكريه، في غزوة «تكريه»، وملوك المدن المفتوحة بشمال إفريقية. وقد يكون الخصم ذا مظهر غريب، يحمل مزجاً من الصفات البشرية والحيوانية، كما هو الحال بالنسبة «للصيد بن سلامة، في غزوة «الصيد»، و«السامر» في قصة مقتل الحسين، أو من الجن كما هو الحال بالنسبة لتنين قصر الذهب في غزوة «قصر الذهب»، وتقدم الرواية الشعبية مثل هؤلاء الخصوم، مقابل عدد قليل من المؤمنين، يحملون عدة متواضعة من الأسلحة، ويتمتع أبطالهم بأجسام عادية في مظهرها، بل إن من بينهم صغار السن في حكم الأطفال، مثل «السيد العلاء، في الغزوة التي تحمل اسمه، وعبد الله بن جعفر، وعلي بن أبي طالب، في بعض الغزوات الأخرى، وكذلك «محمد الكبير بن الحسين»، وقد تعطى مثل هذه المفارقة للخصم شعوراً بالتفوق والغلبة، لكن المعارك تنتهي دائماً بانتصار العرب، بفضل شجاعة أبطال الجيش الإسلامي، وسعة حيلة قواده، ومعرفتهم بفنون الحرب ومعنوياتهم الغالبة، ثم لأنهم يمثلون إرادة الله في أرضه، ويتلقون عونه. ولا يعني هذا أن النصر يتم لأبطال المسلمين بوساطة قوى سحرية، بل إن المعركة القتالية تعكس جو الواقع، حيث يسقط الشهداء، ويجرح الأبطال، ويتعرضون للأسر والإهانة، وقد كلف الانتصار على التنين الإمام علياً في غزوة «قصر الذهب، ثمناً باهظاً، وظل في الفراش بين الموت والحياة، لمدة أربعين يوماً غائباً عن وعيه. وانتهى قتال كتيبة عمار بن ياسر مع جيش «تكريه، باستشهاد جميع أفراد الكتيبة من الصحابة الأربعة، وأثنى قائدها بالجراح (غزوة تكريه)، فالضحية، وإن كانت مؤلمة، فهي ضرورية، لتعطى للفعل الملحمي سموه. وتفرق الغزوة بين قتلى المؤمنين، وقتلى الكفار، فالأولون شهداء ينتقلون، بعد أن يلفظوا الشهادة مباشرة، إلى الجنة تحملهم إليها الملائكة، ليتمتعوا بما يشتهي ويطيب، بينما تصبح جثث القتلى من الكفار نهباً للحيوانات المفترسة، والطيور الكواسر، ونجد في غزوة «تكريه، تصويراً لمشهد الملائكة، عندما تحضر لساحة القتال، بعد انتهاء المعركة، لتنقل الشهداء للجنة.

وتحظى المرأة في المغازي بمكانة خاصة، فهي قد تكون

حبيبة للبطل في بداية الغزوة، ثم زوجة له في نهايتها. وهكذا، كانت المایسة في الغزوة التي تحمل اسم «المقداد والمایسة»، وبنّت أبي سفيان في غزوة «الهجرة»، و«اليامنة، في غزوة «فتح إفريقية»، وقد تكون عاتقة للبطل، وهي في صفوف عدوه، ثم تصبح أختاً له في الدين، وزوجة لأحد أصحابه،

وتصبح زادا له في محنة، كلما تعرض لخطر يهدد مصيره وجوده، فتبعث فيه روح الصمود، والمحافظة على كيانه، وتقدم له النموذج الأمثل لبث روح المقاومة، وصنع بطولات جديدة معاصرة، لصد العدوان الخارجي، وخوض الصراع في سبيل الوجود.

ويدخل العنصر الخرافي في تشكيل قصص المغازي، فتلعب فيها الخوارق التي نجدها في القصص الخرافية دوراً مهماً، مثل القوة التي تكمن في الأدوار التي يستعملها البطل، ويعد السيف والحصان السحريين الذين يستعملهما الإمام على شكلين محورين للسيف، وللحصان السحريين اللذين يستعملهما بطل الحكاية الخرافية، ويحرص رواة المغازي على نسبة هذه القوة للقدرة الإلهية، التي قدمت هاتين الأداتين للبطل، عن طريق الرسول الذي تسلمهما بدوره عن طريق الملك «جبريل»، وقد جاء هذا التحرير نتيجة تطور التصور الشعبي للسر؛ إذ أصبح في مراحل حضارية متأخرة مرتبطاً بالشر، وقد دعمت العقيدة الإسلامية هذا التصور، عندما جعلت السحر من عمل الشيطان وقوى الشر؛ لذلك، فإن المغازي خلعت عن الأدوات ذات الطبيعة الخارقة، والتي يستعملها أبطالها الخيرون صفة نسبتها للسحر، وأضفت عليها صفة الخارقة الموهوبة من قوى الخير للبطل، تقديراً للشخص، وللدور البطولي الذي يقوم به. ومن هذه الأدوات أيضاً، الأشياء الخاصة بالنبي (ص) مثل القميص، الذي تسلمه منه الإمام على، ولبسه عندما صارع التنين في غزوة «قصر الذهب»، وهو قميص واثق يمنع عنه تأثير النار التي يلفظها التنين من فمه. أما الأدوات التي يستعملها خصوم البطل من الكفار، فقد تنص الغزوة على أن قوى سحرية تتحكم فيها، مثل «اللولب» في غزوة «هبشوش»، وهي أداة شبيهة بالبساط السحري، تطير من نفسها، لكنها تستعمل في القتال، فيركبها صاحبها؛ لكي تحميه من أسلحة العدو، ويقتل بها دون أن يصاب بأذى، وقد شبهها الراوي بالطائرة المقاتلة التي نعرفها اليوم. وهناك «التاج» الذي يخفى صاحبه عن الأعين، فيرى الآخرين دون أن يروه، وقد عثر عليه الملك «الأندروز» عندما كان يصطاد السمك من البحر، حملته إليه الشبكة في صندوق كان قد سقط من سفينة نوح زمن الطوفان، وهو شبيه بما يأتي في حكايات ألف ليلة وليلة، من عثور على صناديق رصدها الملك سليمان، وألقى بها في البحر. إلى جانب هذه الأدوات هناك القدرة الكامنة في ذات الشخصية، والتي تكون قد اكتسبتها بفضل «حكمة» تلققتها من الجن، مثل قدرة «داهية العقل» على الطيران، والتي أخذت «حكمتها» من أمها التي

مثالاً حدث «لشعاع الشمس» في غزوة «الجدار»، أو معجبة بأحد رفاق البطل، وهي في صفوف الأعداء، ثم زوجة له، بعد أن تعتلق الدين الإسلامي، وهو ما وقع لداهية العقل في الغزوة التي تحمل اسمها. وقد تكون أمّاً للبطل، يعنى الراوى بتصوير عواطفها، على نحو ما نجد في غزوات «الهجرة»، و«السيد العلاء»، و«الأندروزي»، و«البشر بن ظالم»، و«المقداد والمائسة». وتتميز المغازي، التي تتناول فتوحات شمال إفريقيا، بأن المرأة المقاتلة فيها إفريقية، وتكون خصماً في البداية، ثم تعتلق الإسلام، وتصبح له نصيراً. وهكذا، كانت «اليامنة» و«داهية العقل» و«شعاع الشمس» والمرأة في المغازي المروية ذات جمال باهر، تحت المحاربين على القتال، كي يفوز بها الموعود في النهاية، ويكون الوعد بالزواج بها شرطاً للتحالف مع أبيها، والقتال إلى جانبه، ولا يمنعها من أن تكون محاربة قديرة تبارز الفرسان، وتصارعهم وتحقق البطولات. هذا بالإضافة إلى قدرتها على تدبير الحيلة التي تنجح دائماً. وهي، إلى جانب هذا، أم تستثيرها مشاعر الأمومة، والحنين لابنها الغائب في غزوة «الهجرة»، وهي أم رؤوم، تكن لابنها عواطف جياشة تنفجر بها غزوة «السيد العلاء»، التي يمكن أن تعد الأم فيها البطلة الحقيقية.

في دراستنا لأدب المغازي، نميز بين عدة عناصر تدخل في تكوينه، وهي:

(أ) العنصر التاريخي.

(ب) العنصر الخرافي.

(ج) العنصر الواقعي.

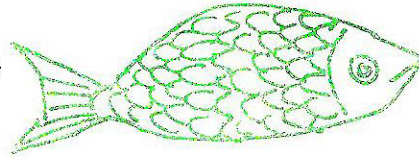
ويتمثل العنصر التاريخي، في الوقائع التاريخية التي يتخذها هذا اللون من قصص البطولة، باعتباره إطاراً لنسج أحداثه القصصية، والشخص التي يسند لها أدوار البطولة. وقد اختارت مغازينا فترة زاهية من فترات حياة الشعب العربي، هي فترة ظهور الإسلام وانتشاره، وهي فترة عرفت فيها الأمة العربية مرحلة حضارية جديدة، تميزت بإعطاء دفعة قوية لحركة المجتمع العربي، في اتجاه تشكيل كيانه المؤثر، والقيام بدور بارز في تاريخ تطور الحضارة البشرية. وقد برزت في هذه الفترة شخصيات قيادية، حملت راية دعوة جديدة تبشر بثورة اجتماعية، وقيام علاقات إنسانية على أسس جديدة أكثر عدلاً، واستجابة لمثل الخير والفضيلة. وخاضت هذه الشخصيات الحروب في سبيل هذه المبادئ، وحققَت أعمالاً بطولية كان لها أثر قوى في وجدان الشعب العربي على مر تاريخه، فصاغها في قالب فني، ليضيفها إلى تراثه الروحي،

لكننى لعالم آخر؛ لأنها هجينة من أب آدمى وأم جنية، أو نلقبها من النبى (ص) مثل قدرة جعفر بن أبى طالب على فهم لغة الطيور فى غزوة «البشر بن ظالم». تأتى بعد ذلك القدرة على التحول من هيئة إلى أخرى، وهى من الموضوعات التى كثيراً ما تتكرر فى القصص الخرافية، ونعثر عليها فى غزوة «قصر الذهب»، عندما يتحول الصحابة إلى طيور، ليقطعوا المسافة الطويلة فى طريقهم إلى مدينة «إرم ذات العماد»، ويمكن اعتبار ظهور أحد الملائكة فى هيئة غراب، لينبئ الصحابة للخديعة التى وقعوا فيها أثناء سفرهم إلى الشام الأخضر فى غزوة «البشر بن ظالم»، من هذا القبيل. وتلعب الجن دوراً مهماً فى سير أحداث بعض المغازى، وهى - فى جميع الحالات - تقف فى صف قوى الشر لتعينها على البطل، مثلما وقع فى غزوة «هبشوش»، أو لتكون هى ذاتها الخصم الذى يواجهه البطل، مثلما نجدها فى غزوة «قصر الذهب»، ويعد موضوع عشق جنية لآدمى وزواجها منه، وما يترتب على ذلك من حصول أبنائها على خصائص مشتركة، موضوعاً مطروحاً فى الحكايات الخرافية والشعبية، وقد فسرت غزوة «داهية العقل» عن طريقها ما اكتسبته الشخصية التى جاءت من الحكايات الشعبية والخرافية، وبالتحديد من قصص ألف ليلة وليلة التى كانت رائجة فى البلاد العربية، فى مختلف مراحل تطور أدب المغازى.

أما العنصر الواقعى فى المغازى المروية فيتمثل فى إسقاط روايتها مضامين رواياتهم على الواقع المعاش لجمهورهم، فالمغازى تتحدث عن مواجهة تقع بين مسلمين وكفار، ومن المؤكد أن جمهور المستمعين، وهو يستمع إلى هذه المغازى، يحدث عملية زحزحة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنها تصور هى بنفسها واقعة. وفى هذه الحالة، يصبح هو امتداداً لجيش المسلمين الأول، ويصبح مستعمر بلاده صورة مكررة لجيش الكفار، ويعمل الرواة على تأكيد هذا التماثل، فيطلقون على الكفار فى المغازى الأسماء نفسها التى تنتشر بين الجزائريين، والى يطلقونها على الجالية الاستعمارية فى

الجزائر، وهى «الروامة»، و«النصارى»، و«الكفار»، كما يجعلون شخوصهم من هؤلاء «النصارى»، يتحدثون اللغة الفرنسية، وهى لغة المستعمر، فينطقون على لسانهم عبارات مستعملة فى الحياة اليومية، وهم فى وصفهم للمظهر الخارجى لهؤلاء الأشخاص، يلبسونهم اللباس نفسه الذى يستعمله المستعمرون الأوروبيون المنتشرون فى الريف الجزائرى وقراه، وهو «البرطلة»، و«الفيسسته»، و«الروال»، و«بومطويل»، ويظل هذا الإسقاط ضمناً، يختفى وراء العنصر التاريخى فى الشكل المنظوم للغزوة، ولكنه كثيراً ما يبين عن نفسه فى أثناء أدائه نثراً من طرف الراوى، الذى يكشف عن صلة ما يحكيه، بالواقع الذى يعيشه جمهوره.

وقد أهل العنصر الواقعى رواية المغازى للقيام بدورها الوظيفى فى المجتمع الجزائرى فى القرن التاسع عشر، والنصف الأول من هذا القرن، فقدمت نماذج بطولية لعبت دوراً بارزاً فى بث روح المقاومة، والتحريض على الثورة، ونستطيع أن نقدر ما مثلته الصورة النموذجية لأبطال قصص المغازى المروية الذين قاتلوا تحت راية الجهاد، إذا ما علمنا أن جميع حركات المقاومة والثورات الشعبية التى واجهت الاحتلال الفرنسى فى الجزائر، ابتداء من ثورة الأمير عبد القادر، وانتهاء بثورة التحرير المسلحة، قد رفعت جميعها هذه الراية شعاراً قاوم تحته الشعب الغزو الأجنبى طيلة ما يقرب من قرن ونصف. ولاشك أن الدور الذى حققه أدب البطولة الإسلامية، المتمثل فى المغازى، فى مجال تدعيم وتغذية الشعور القومى فى نفوس المواطنين، والتعبير عنه، هو دور لعبته السير الشعبية على مدى تاريخ الشعب العربى، وهو ظاهرة ترجع إلى حيوية التراث الشعبى المعبر عن الوجدان الجمعى للجماعة الشعبية، وجدلية علاقته بالواقع، باعتباره ظاهرة ثقافية تعكس هذا الواقع، وتعمل على تغييره، وهو ما يفسر واقع رواج هذا الصنف من السير الشعبية فى الجزائر، إبان فترة الاستعمار الفرنسى.



فك أدب الأطفال

أحمد سويلم

خلقت الإنسانية على مدى تاريخها الطويل تراثاً كبيراً ثرياً من الحكايات والنوادر والقصص والملاحم التى تنتمى إلى الإنسان جيلاً بعد جيل .. وهى تتضمن أفكاره وقيمه وسلوكه وثقافته وعقائده...

وقد اختلف العلماء المهتمون بدراسة الموروث الشعبى فى تعريفه .. وبعيداً عن هذا الاختلاف فإن الموروث يحمل فى ثناياه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير فى أى عصر من العصور وهو الذى يصوغ الإطار العام، ويحدد العلاقات، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة - صغيرة كانت أم كبيرة - إنه التراث الذى يعنى الثقافة أو العناصر الثقافية التى تلقاها جيل بعد جيل..

إلى حد كبير، وتتداخل التقاليد والعادات فى أشكال الفنون الشعبية والمضامين.

وطبقاً لهذا التحليل الشامل فإن الموروث الشعبى يهتم بالعادات الشعبية - والمعارف الشعبية - والأدب الشعبى - والفنون الشعبية - والثقافة المادية.

ولكل أمة موروثها الشعبى الذى يحرص كتابها على تقديمه لأبنائها - صغاراً وكباراً - ومهما اختلفنا على إطارات وأشكال هذا الموروث فإن من أهم صفاته الاحتفاظ بما يتفق مع التطور... والاستغناء عما يلفظه... وتعديل ما يستحق أن يعدل.

إن الموروث الشعبى هو محصلة الثقافة الشعبية المتراكمة المتنقلة من أقدم العصور.. والمسيرة لتاريخ الشعب على مر العصور بتنوع مظاهر حياته.. وهذا الموروث هو الذى يحافظ على دعامة الأصالة ولا يقف فى وجه التقدم العلمى التكنولوجى؛ بل يساعد بالمعرفة الصحيحة بطبيعة الإنسان وجوهر الإنسانية والتكامل الحيوى بين الفرد والمجتمع.

وليس من اليسير أن نفصل بين الوسائل المختلفة التى تستخدمها عناصر التراث الشعبى؛ ذلك لأن هذه الوسائل بتداخل الوظائف، فمجال الفنون الزمنية والتشكيلية يتشابك

لهذا، فإن عناصر هذا الموروث وأبطاله ورموزه وسيره وعاداته.. تخترق الزمن.. فيصل إلينا منها ما يحمل دلالات العصر.. وما يمكنه أن يعيش في الوجدان العام بصرف النظر عن عنصرى الزمان والمكان.. وهى معطيات تحتفل بالقيم العليا التى تصدر عنها الوحدات الاجتماعية.

ويعد الأدب الشعبى أهم حلقة من حلقات الموروث الشعبى.. وتعتبر (الحدوتة) لونا من ألوان السرد القصصى عرفته الإنسانية فى مراحل مبكرة: فقد نشأت الحدوتة مع قدرة الإنسان على الكلام فى إطار ذلك المجتمع البسيط الذى كان يضم الرجل والمرأة ويضم مالهما من أولاد صغار..

إن الحدوتة فى ذلك المجتمع كانت عملاً فطرياً دفعت إليه غريزة البقاء.. فقد نشأت فى إطار التحذير والتخويف من الضرر.. وتوجيه الأوامر والنواهي لتجنب الخطر.. ومن ثم تعتبر الحدوتة أول عمل تربوى عرفته الإنسانية منذ بدأ الإنسان يحس بكيانه فى هذا الوجود.

ويعتقد الكاتب الإنجليزى (هـ.ج. ويلز) أن الرجل المسن فى محيط الأسرة ومركزه فيها كان موضع احترام الجميع.. هو الذى كان يقوم بأداء هذه الوظيفة ومن هنا كانت بداية الحكمة الاجتماعية والسلوك التربوى فى المجتمع الأول.. فقد بدأت الأمهات يغرسن فى نفوس الأبناء الصغار احترام الرجل المسن وتقديره.. لأنه الكبير ولأنه الحكيم.. وربما مثل هذه البذرة الأولى للرأى الحكيم أو الحكاء..

واعتمدت الحدوتة على أبطال من البشر والحيوان وجعلت الحيوان يتكلم ويغضب ويفرح ويخادع ويمازح ويرضى.. تماماً كما يفعل الإنسان.

وتطورت أشكال الحكى مع تطور الإنسان وقدرته على السرد والقصص والتخيل والمحاكاة والتعبير.. وبعد أن صارت له تقاليده وعاداته..

أما السيرة الشعبية فهى حكاية شعبية طويلة ذات حلقات وفصول.. وهى تشمل حقائق لا سبيل إلى نكرانها.. وتشمل كذلك خرافات أو خيالاً محضاً لا سبيل إلى إثباته..

ولعل واضعى هذه السيرة لم يقصدوا إلى التحقيق والتدقيق.. بل اهتموا بمغزى القصة وتأثيرها وغاياتها التربوية وقيمها..

فإذا كان المراد تحقيق أى غرض من هذه الأغراض.. فلا بأس لديهم أن يضعوا إلى جانب عنترة أو سيف بن ذى يزن.. أو حتى هارون الرشيد أشخاصاً جاهلين ضعفاء.. وأشخاصاً

آخرين عاشوا بعد البعثة المحمدية بسنوات طويلة.. ومن ثم ينظمون هؤلاء جميعاً فى سلك واحد دون النظر إلى فوارق الزمان والمكان.. وبذلك يتحقق الغرض التعليمى مثلاً..

وإذا كان الغرض الأخلاقى يتحقق بأن يصرح أبو زيد ألفاً فى معركة واحدة فإنهم يقيمون هذه المعركة من العدم.. ويصرعون ألفاً بضربات السيف وطعنات الرماح.. بل ويدقات الدبابيس..

ولذا فالتاريخ الذى تصوره هذه القصص ليس كالتاريخ الذى نعرفه ونقرؤه فى مراجعه الدقيقة.. ونصححه على ضوء الوثائق والآثار والشواهد.. بل هو تصوير للحياة الوجدانية التى عاشها العامة فى ظل أحداث كبيرة أو فى ظل شخصيات كبيرة..

ويتراوح أسلوب السير بين النثر والشعر.. ويدور حول البطولات والفروسية والحروب، ولهذا فهى تشتمل على أشعار ملحمية..

وأهم أبطال السير الشعبية عنترة بن شداد - سيف بن ذى يزن.. أبو زيد الهلالي - على الزنبيق - الأميرة ذات الهممة - الظاهر بيبرس - حمزة البهلوان - فيروز شاه - أحمد الدنف - وغيرها كثير لم يصل إلينا.

وقد جاءت السير الشعبية تصويراً حياً للبطل العربى الذى لا يقهر وتتضافر هذه الصورة مع الأبطال الجانبيين فى محاربة الشر الذى يرمز له ويسمى فى كل السير بالكفر والخروج على الدين ومناصرة عبادة الأوثان.. فكأن فكرة الخير والشر قد تشكلت فى هذه السير تشكلاً إسلامياً يتألف مع العقيدة الإسلامية ولا يختلف معها..

ولهذا تقسم السير إلى عالمين: عالم المؤمنين وعالم الكفار والملحدين.. وأيضاً تسوق إلينا عالم الجن والشياطين والسحرة والكهان بين الإيمان والكفر.. ومن ثم تدور المعارك.. وتصنيق المواقف وتنفرج فى تشويق بالغ وتصوير دقيق وخيال ممتع.

ونلاحظ أن السير تتميز بالطول؛ ولهذا فهى تروى على حلقات.. وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية التى تقترب بالسير الشعبية.. من ذلك استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العربية ثم تأثير الشاعر أو المحدث إلى حد البكاء فى المتلقين..

ويعكس بطل السيرة حقيقة العلاقات التى تربط الجماعة فى المجتمع الذى أنشئ فيه العمل الأدبى..

أما بطل السيرة فهو إما بطل درامى يعبر عن الفرد وسط دوامة الصراعات مع القوى الأخرى تعبيراً فنياً..

وإما بطل أسطورى يتمتع بإمكانات لا تعرفها الطبيعة البشرية المحدودة.. فهو يستعين بالقوة الغيبية الخارقة كالسحر والكهانة والآلهة الشياطين.. وأيضاً بالقوى الجسدية غير المحدودة.. ويسخر للحيوان والرياح والماء فى خدمته.. وإما بطل ملحى فردى يعكس موقفاً بذاته لكنه يعبر عن الجماعة وموقفها..

وربما تجتمع هذه النماذج جميعاً فى بطل السيرة... أو تجتمع دون الأخرى ويحمل القول أن السيرة الشعبية وإن كانت تنكس على التاريخ والحقائق لكنها ليست ثبوتاً تاريخياً لأحداث حياة البطل أو العصر... ولذا يمكن أن نعتبر قالب السيرة أصلاً للرواية فى شتى صورها وبشتى أنواعها ونستطيع - تجاوزاً - أن نجعلها رواية لا تاريخية ولا خيالية ولا واقعية، وإنما نطلق عليها (الرواية) أو... (الرواية السيرة).

وبذلك يمكن أن تكون سيرة عنصرة رواية من نوع السيرة يغلب عليها الطابع التاريخى..

السيرة الشعبية فى عالم الصغار

تعتبر السيرة الشعبية .. إلى جانب كل ما يدخل تحت الموروث الشعبى .. من مصادر أدب الأطفال...

وبالرغم من أن السيرة الشعبية التى وصلت إلينا قليلة العدد.. إلا أن الكتاب قد أقبلوا عليها يقدمونها فى أشكال مختلفة من التبسيط والتيسير والتلخيص.. وكان من أهم الكتاب الذين عنوا بالسيرة الشعبية للكبار والصغار وللناشئة: محمد سعيد العريان - محمد أحمد برانق - عباس خضر - كامل كيلانى - فاروق خورشيد وغيرهم..

ونلاحظ أن السيرة الشعبية باعتبارها أدباً شعبياً يمكن أن يكون لها عدة وظائف أهمها:

١ - وظيفة ثقافية.. فالأدب الشعبى ليس مجرد تسلية أو متعة أو ترفيه... ولكنه زاخر بالمعارف العامة التى يحصلها الطفل من الإطار الاجتماعى الذى يحيط بهذا الأدب مثل المواقف وأسماء الشهور والأماكن والمناخ وغيرها..

٢ - وظيفة جماعية أو قومية.. وهى الوظيفة التى تحافظ على التراث الجماعى من ناحية وعلى مزاياها وأمجادها من ناحية أخرى.. وهذه الوظيفة تقوم على ركيزتين أساسيتين هما:

أ - مرحلة التطور للبيئة والمجتمع منذ بدأت السيرة من البدوة إلى الحضارة.

ب - البيئة؛ أى: أبعاد الوطن جغرافياً.. ونوعية هذه البيئة الاجتماعية..

٣ - وظيفة نفعية.. حيث يرتبط الأدب الشعبى بمنفعة الإنسان وثمرته أكثر مما يرتبط بتحقيق القيم الجمالية أو التسلية أو تزجية الفراغ.. ولذا فهو يقدم معانى عملية وقيماً تربوية مختلفة.

٤ - وظيفة الشعور بالذات.. الفردى والجماعى.. وهذه الوظيفة تبدو فى حكمة الشعب المبثوثة فى أمثاله وملاحمه الكبرى التى تحكى سير الفرسان والأبطال..

٥ - وظيفة تفسير الظواهر.. بالمحافظة على الأصالة والقيم القديمة.. ويرى بعض العلماء أن السيرة الشعبية هى أهم الأشكال التى تصلح للطفل وهى تعد الحلقة الكبرى فى التراث الأدبى الشعبى.. ويرون أنها بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين العرب.. وجميعها تستهدف التصعيد إلى مثال تحرص الإنسانية أو الجماعة عليه كما تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا بالإضافة إلى الترفيه والتعليم..

إن السيرة الشعبية تقدم بطلها فى مراحل خمس هى:

١ - مرحلة التكوين؛ أى: فترة ولادة الشخصية مثل ملامحها وسماتها وجذورها الأولى وما يمكن أن يبدو عليه فى الصغر من صفات تسمى وتنسج وتتبلور حتى يصبح بطلاً..

٢ - مرحلة الفروسية وفيها يخلص البطل من جميع الدوافع الذاتية التى كانت تتحكم فيه ليحل محلها دوافع أخرى تحدد تقاليد الفروسية العربية بكل مقوماتها..

٣ - المرحلة الأسطورية حيث يصبح البطل رمزاً للفارس الذى لا يقهر.. وتصبح أهدافه أهدافاً موضوعية لاذاتية..

٤ - المرحلة الملحمية.. وكما هى الحال فى الأعمال الملحمية.. بعد أن يصل البطل إلى القمة لا يجد أمامه إلا الطريق الوحيد إلى الانحدار مرة أخرى من القمة إلى السفح..

٥ - مرحلة الامتداد.. حيث تنتهى حياة البطل، وتنتهى إلى جواره الخيوط التى كانت تربط مجتمعه الخاص ومجتمعه العام فتتفكك كلها وتتهوى بعد موت البطل الذى كان يربط بينها.. لكن موته الجسدى لا يعنى موت أعماله أو قيمه أو بطولاته.. فكل هذا يظهر فى أكثر من شكل وصورة.. يظهر فى أبطال صغار.. أو فى معارك مماثلة ممتدة تتجسد فيها كل ما كان يفعله البطل القديم...

ولا شك أن هذه المرحلة إنما تترجم وتصور مجتمعاً كبيراً بكل ملاحظته وانتصاراته وهزائمه.. طموحاته وعثراته.. ونجد فيها العادات والتقاليد التي تعيش في وجدان الإنسان غير مبالية بحاجزى الزمان والمكان..

إن السيرة تقدم صورة اجتماعية كاملة.. تسمح بأن تكون مادة متطورة مع الزمن.. وهذه السمة بالذات هي التي تغري الكاتب بتقديم السير الشعبية بروى مختلفة للكبار والصغار على سواء.. أو كما نقول بتعبير العصر.. تقديم السير الشعبية في ضوء رؤية العصر.. لأنها تتميز بالمرونة والثراء والرموز والإحياء والمواقف التي تمتد بدلالاتها إلى الحاضر.. ومن هنا كان الجذب وكان الإغراء بتقديمها إلى قراء العصر..

وينفس أسلوب التعامل مع ألف ليلة وألف ليلة ودمنة.. يمكن أن يتعامل الكاتب مع السيرة الشعبية في إطار كثير من العناصر أهمها:

- ١- أن السيرة الشعبية منبع خصب الخيال...
- ٢- أنها تتميز باحتضان القيم الإنسانية والصراع بين الخير والشر وانتصار الخير.
- ٣- أنها تقدم نماذج البطولة العربية.. تلك البطولة التي نعتد على الشجاعة والإقدام وترفض التواكل والفشل والتفاس عن العمل القومي المنشود.
- ٤- أنها تقدم مواقف يمكن أن تتكرر وتوجد في أي عصر.. باعتبار السيرة... هي سيرة نماذج إنسانية في جميع أحوالها وتقلباتها.
- ٥- أنها تقدم الأصالة العربية.. تلك السمة التي ينبغي أن نجسدها ونحييها من جديد وأن نتوحد في وجداننا بما تبقى من جمال الماضي وروعته..
- ٦- أنها تقدم الدراما بما فيها من عناصر الحكى والتشويق والحكمة والمتعة جميعاً.. وكلها تدخل في ذكاء وجدان الصغير وعقله..

٧- أنها تقدم الثقافة والمعرفة بكل آفاقها وعناصرها.

٨- أنها تعطى أمثلة كريمة يستعين بها الصغير في مواجهة الصعاب والمواقف المعقدة.. بفكر مفتوح وقلب لا يهتر.

٩- أنها تجسم الرغبة الملحة في تحرير النفس أو الجماعة من أية قيود أو حصار أو ضغوط.

١٠- أنها تجسد حاجة المجتمع إلى البطل الشعبي في كل

العصور حيث يعطى البطل البعد الاجتماعي والإنساني والفنى لأشهر الأحداث التاريخية التي يمكن أن تحدث في أي عصر.. أما القوالب الفنية التي يمكن أن تقدم السيرة الشعبية للصغار فيمكن أن تكون أحد القوالب الآتية:

١- تبسيط أو تيسير السيرة في قصة متعددة الفصول أو الأجزاء..

٢- تقديمها في صورة دارمية مسرحية..

٣- تقديمها أو تقديم جوانب منها في قصص قصيرة..

٤- التعبير عنها شعراً..

٥- تقديمها في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة..

وهناك ملاحظة أخيرة ينبغي أن تكون تحت عين وبصيرة الكاتب هي أن السيرة الشعبية والموروث الشعبى بصفة عامة.. يجب أن توضع تحت مشروط الاختيار والتفنية والتصفية.. بحيث نحترم فيما نقدمه عقلية الصغير وما يتناسب مع مرحلة عمره ومع مستوى إدراكه وثقافته ووجدانه.. فنسقط كل ما يطيح بقيم الصغار.. ونعمل على تغذية خيال ووجدان وعقل الصغير بكل ما يفيد وما يضيف..

مثال تطبيقي

سيرة عنتره بن شداد

إن التعريف العلمي المعاصر لكلمة (سيرة) يحدد مكانها بين التاريخ والأدب؛ فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث في عصره... أو حياة جماعة لعبت دوراً ذا أثر في تاريخ أمة.. أو تاريخ الإنسانية.

وهي أدب من حيث كونها تحمل انطباعات مؤلفها.. وتكون بثقافته ووضعه الاجتماعي وموقفه من الحياة..

وحيثما تناول سيرة عنتره مثلاً تطبيقياً لإمكان تقديمها للطفل.. نجد أن لها جانباً تاريخياً.. فهو شخصية واقعية عاشت العصر الجاهلي..

لكن ما قدمته السيرة أكثر مما قدمه التاريخ..

وكل ما وصل إلينا من أخبار عنتره.. أنه كان عبداً.. سعى لكي يتحرر ويتزوج عبلة التي كانت من السادة... وأخذ يؤكد ذلك في أشعاره.. التي كانت أول معول في هدم جدار عبوديته باعتبار أن السادة فقط هم الذين يقدر على الشعر.. ومن ثم كان عنتره فارساً للسيف والشعر معاً..

هذا ما يقوله التاريخ عن عنتره..

لكن ما تقوله السيرة لا يكتفى بما صح من هذه الأخبار التاريخية... فسيرة عنتره ليست تاريخاً لأحداث حياة هذا الفارس... وليست تبعاً لمراحل حياته فحسب.. وليست تتبعاً لحياة قبيلة عبس وحدها - جغرافياً... وتاريخياً - إنها تتجاوز هذا كله إلى خلق المواقف والأحداث وتخيل مجالات الحركة لصاحب السيرة... ودفعه ليؤثر التأثير المطلوب الذى قد لا تنتج الأحداث التاريخية الثابتة...

كما أن كاتب السيرة يدخل من الشخصيات مالا يدخله التاريخ.. ويجعل لها أدواراً ذات أهمية مؤثرة فى الأحداث..

أما لماذا نختار سيرة عنتره ولا نختار غيرها - فلأن هذه السيرة هى أول الأعمال التى عرفها تراثنا الأدبى... ولأن بطلها شاعر جاهلى معروف ارتبط اسمه بالمعلقات التى ضمت شعراء كباراً غيره.. كما أن له دوراً مشهوراً فى الدفاع عن بنى عبس ضد بنى ذبيان.. كما أن السيرة تتناول أحداثاً تاريخية ليست فقط فى الجزيرة العربية بل أيضاً فى غيرها من البلاد المجاورة..

ويلاحظ مؤرخو السيرة أننا يمكن أن نجد إشارات لسيرة عنتره فى السير الشعبية الأخرى على حين لا نجد فى سيرة عنتره أية إشارة لأية سيرة أخرى.. مما يجعلها أقوى... وأشد تأثيراً من غيرها..

إن سيرة عنتره تترسم مكانة الفارس العربى.. فى مجتمعه.. فبعد أن تحل مشكلة عنتره الشخصية باعتراف القبيلة به ويزواجه من عبلة وتعلق قصيدته على أستار الكعبة.. تصبح مهمة الكاتب إبراز دوره باعتباره فارساً عربياً على فرسان الروم المشهورين.. وفرسان الفرس المعروفين..

ولا شك أن الكاتب هنا يؤكد هوية العربى.. ويدافع عن قضية الانتماء وموقف العرب من الشعوبية..

ولا شك أن هذه قيمة عربية يمكن أن تقدمها السيرة إلى الناشئة ليعودوا إلى هويتهم العربية من خلال هذا النموذج الفذ الذى أعلا جبين أمته فى تلك المعارك القديمة..

ثم يلجأ الكاتب إلى توسيع دائرة الصراع.. فالعرب يجاورهم ملك كسرى وملك قيصر.. ولا بد لأحدهما أن ينحاز إلى أهداف هذا الفارس العربى.

وتكاد تكون هذه القضية هى التى تتكرر فى كل عصر.. طبعاً فيما يتميز به المجتمع العربى من ثروات ومكاسب وحضارة..

وتخضع الامبراطوريتان للنفوذ العربى بقوة الفتح.. ورغم هذا الانتصار يجد العربى نفسه مضطراً إلى الدفاع عن نفسه وعن قيمه الحضارية قبل الإسلام.

وهذا يماثل حمية العربى فى كل العصور فى محافظته ودفاعه عن تراثه وحضارته باعتبار أن الماضى العريق هو رحم للحاضر.. وأن قيمه الأصيلة تجمع بين الثبات - فى جوهرها والمرونة - فى ملائمتها للعصر.. وهذا ما نطمح أن يتعرف عليه طفل اليوم..

ثم إن قصة عنتره هى قصة المطالب بالحرية حتى نالها...

وتقدم السيرة مواقفه وصراعه من أجل نيل هذه الحرية.. ومن أجل المساواة بينه وبين الآخرين فى الحقوق والواجبات.. كما تعكس صراع البطل ضد تخلف الفكر والعنصرية...

وهى نفس المشكلات التى لاتزال تعانىها بعض المجتمعات القريبة والبعيدة من أجل القضاء على العنصرية.. ومن أجل الحرية والعدالة والمساواة.. ولاشك أن تنشئة أطفالنا على مثل هذه القيم تضمن لهم ولأوطاننا غداً يسعد بالحرية والعدالة...

إن مقاييس الحكم على البشر ليست بالمولد واللون ولكنها لابد أن تتغير لتؤكد قدرة الفرد على العطاء.. والقيام بالمسؤولية والالتزام الخلقى أمام الجميع وبهذا المفهوم تبلور سيرة عنتره شخصية البطل... ولهذا فإن هذا الإطار الذى تقدمه السيرة يوشك أن يكون إطاراً عصرياً.. فنحن فى حاجة إلى تأكيد هذه القيم لدى الصغار... علينا أن نؤكد لهم قيمة العطاء والعمل والمسؤولية والالتزام... وعلينا أيضاً أن نسوق مثلاً كعنتره وهو يصارع فى سبيل تأكيد هذه القيم ويجمع عنتره فى شخصيته متناقضات كثيرة..

إنه عبد يعانى ذل الأسر والعبودية واللون الأسود..

لكنه يتحدى ذلك كله.. بفضائله التى تؤهله لمركز الصدارة فى القبيلة... فهو فارس لا يقهر وهو شاعر كبير له أراؤه وفلسفته وأحلامه أيضاً...

ولكى يبرز المؤلف هذه الفضائل.. ولكى تكتمل الدراما.. يضع أمام البطل صوراً أخرى لشخصيات تنتسب إلى أشرف بطون القبيلة لكنها شخصيات ينقصها الوعى والإحساس والانتماء والتمسك بالقيم.. بل يعانى بعضها نقصاً فى رجولته... وخوفاً من الأخطار..

وهنا تكون الدراما والصراع الدائر بين طرفي النقيض..
بل بين نموذجين مختلفين مما يدخل في دائرة التحدى
والحرص على الذات الكريمة لدى البطل...

إن شخصية عنتره تواجه شخصية ابن زياد في حب
عبلة... وهو مجال للتنافس يحرص المؤلف فيه على خلق
المواقف التي تظهر الفضائل الكامنة في شخصية عنتره العبد
الأسود... وتظهر المطاعن واضحة في شخصية ابن زياد
المذل الثابت النسب.. العريق الحسب..

إن السيرة تؤكد أن الشرف وحده لا يكفي... فالصدفة
تلعب في وجوده.. وليس للإنسان فضل في أن ينحدر من
صلب غنى أو فقر... وإنما تفضل السيرة من خلال المواقف
والأحداث والتطور الدرامى... ذلك الشرف الذى يؤكد عنتره
فى شعره:

إنى امرؤ من غير عبس منصباً شطرى وأحمى سائرى بالمنصل
إنه التفوق والفروسية والسمو..

ويجتهد المؤلف فى خلق المواقف التى تضع هؤلاء فى
موقف الاختبار وتكون النتيجة تفوق عنتره... وإخفاق
الآخرين.. إنهم يفقدون حريتهم ولا يحصلون عليها إلا من
سيف عنتره - العبد الأسود - فيصبحون بهذا عتقاء سيفه...

ويحصل عنتره بجدارة على حريته حينما ينقذ القبيلة من
دمار محتوم.. ولولا وعد شداد له بالحرية لما هبط إلى ميدان
المعركة ليقلب ميزانها لصالح قبيلته ويتحول من عبد لا يصلح
إلا للحلب والصر.. إلى سيد فى القبيلة له فضل انتصارها
وبقائها.. والحفاظ على ماء وجهها...

إنه فارس عربى.. ونموذج يشعل وهج العزيمة فى وجدان
الصغار ويرفض الهزيمة فى كل المواقف..

وتتعدد المواقف التى تثبت أن عنتره فارس لا يقهر.. وأنه
يحلّى بسمات الفارس وخلق الفروسية.. من السماح إلى
الشجاعة إلى الكرم إلى الفداء إلى العمل... إنها أخلاق
الفارس وهى أيضاً القيم الخالدة التى يمكن أن تمتد إلى عالمنا
المعاصر لو أننا وعيناها وأعدناها إلى سلوكنا..

أما مواقف التحدى فى السيرة فهى كثيرة..

وربما ينقصنا الآن أن نرى أبناءنا على تحدى قهر
ظروفهم.. فبالإرادة والعزيمة يمكن أن نحقق الكثير.. ولا شك
أن أبناءنا يمكنهم أن يجدوا فى عنتره القدوة.. والمثل الأعلى
فى كثير من المواقف التى يقتحم فيها الصعاب ويتحدى
نفسه... ويتفوق عليها..

إن شيمة الفارس ألا يستسلم لأى قهر - هكذا سيرة عنتره،
إنه يعلق شعره فوق أستار الكعبة لأن شعره جدير بذلك..
وهو يحصل على حريته باعتراف الجميع.. لأنه لولاه
لأسرت القبيلة كلها وأصبح رجالها ونساؤها وأطفالها فى
قائمة العبيد..

وهو يحصل على نوق النعمان - النوق العصافير - التى لا
يقدر عليها أحد ويسوقها مهراً لعبلة.. ولم يكن أحد يعد هذا..
بل عدوه - لو حدث - من قبيل المعجزات...

إنه، إذن، فارس حر بسماته وخصائصه.. وخصاله.. وما
حق الحياة والحرية الذى حصل عليه إلا شئ من كثير فتح
أمامه الطريق إلى القمة..

والسيرة حافلة بالمغامرات والأخطار والمواقف الصعبة
التي تجذب القارئ الصغير وتنمى خياله.. وتذكى إحساسه..

لقد قدمت السيرة أهدافاً كثيرة.. اجتماعية وثقافية
وسياسية ودينية.. وهذه الأهداف ترسم صورة كبيرة للمجتمع
العربى وارتباطاته كلها دون أن تهمل الوقوف عند الجزئيات
الهامة لتفصيلها..

ويطل السيرة هنا صاحب رسالة سامية هى رسالة العدل
والحق والواجب والخير.. والانتصار على الشر..

وبعد..

فقد قصدنا أن نلقى الضوء على سيرة عنتره؛
لنستشف منها قيمها وما يمكن أن تضيفه إلى عقلية
الصغير فى عصرنا الحديث.. باعتبارها سيرة العرب فى
كل زمان..

أهم المراجع

- ١ - التربية عبر التاريخ - عبد الله عبد الدايم - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٤.
- ٢ - علم الفولكلور د. محمد الجوهري - دار المعارف ١٩٧٨.
- ٣ - بين الفولكلور والثقافة الشعبية - فوزى العنتيل - هيئة الكتاب ١٩٣٨.
- ٤ - الحدوتة والحكاية فى التراث القصصى الشعبى - محمد فهمى عبد اللطيف دار المعارف ١٩٧٩.

- ٥ - الحكاية الشعبية - د. عبد الحميد يونس دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .
- ٦ - التراث الشعبى - د. عبد الحميد يونس - دار المعارف ١٩٧٧ .
- ٧ - البطولة فى القصصى الشعبى - د. نبيلة إبراهيم سالم - دار المعارف ١٩٧٧ .
- ٨ - الفنون الشعبية - رشدى صالح - دار القلم ١٩٦١ .
- ٩ - فى كتابة السيرة الشعبية - فاروق خورشيد - ومحمود ذهنى - دار الثقافة العربية ١٩٦١ .
- ١٠ - السير الشعبية - فاروق خورشيد - دار المعارف ١٩٧٨ .
- ١١ - حول الفن الشعبى وأثره فى التكوين النفسى للطفل (بحث) - د. إبراهيم بعلوشة - الهيئة العامة للاستعلامات .
- ١٢ - التراث الشعبى وأثره فى التكوين الفنى للطفل (بحث) مصطفى عيد - الهيئة العامة للاستعلامات .
- ١٣ - أصنواء على السير الشعبية - فاروق خورشيد - دار القلم ١٩٦٤ .
- ١٤ - القصة فى التربية - د. عبد العزيز عبد المجيد - دار المعارف ١٩٥٦ .
- ١٥ - أطفالنا فى عيون الشعراء - أحمد سويلم - دار المعارف ١٩٨٧ .
- ١٦ - التربية الثقافية للطفل العربى - أحمد سويلم - مركز الكتاب للنشر ١٩٩٠ .
- ١٧ - اتفاقية حقوق الطفل - الأمم المتحدة .



السيرة الحملاية والمسيح

عبد الغنى داود

(السيرة الهلالية) هي الملحمة الشعبية العربية المعروفة بسيرة بنى هلال والتي أتصور أنها ملحمة العرب الأولى التي امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير، حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء. وهي الملحمة التي صورت وقائع العرب القيسية فى المدة ما بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ أى إبان الدولة الفاطمية. وتدور وقائعها حول عدد كبير من الأبطال، أبرزهم أربعة انتهت إليهم الرئاسة فى القبيلة، وهم: حسن بن سرحان الملقب بالسلطان، ودياب بن غانم، ويدر بن فايد قاضى العرب. أما أشهرهم فهو أبو زيد بن رزق بن نابل الهلالى بطل القبيلة الأسود، ثم ينضم الى هؤلاء الأربعة أبطال آخرون أبرزهم: (الزناتى خليفة حاكم تونس ورأس قبيلة زناتة من قبائل البربر)، و (الخفاجى عامر) ملك العراق، و (على أبو الهيجان) حفيد أبى زيد الهلالي، و (زيدان) الزغبى ابن شقيقة أبى زيد، و (يونس بن سرحان) عاشق (السفيرة عزيزة بنت الوهيدى معبد) رأس قبيلة صنهاجة البربرية. أما صاحبة ربيع الشورى ورمز المرأة الجميلة والحكيمة فى الملحمة، فهي (الجازية بنت سرحان) صاحبة العقل الراجح والجمال الفائق.

سردية نثرية قصيرة وإلى قصائد شعرية طويلة، تمثل الجزء الأكبر من دواوين السيرة، وهي أقرب الأشكال التى تروى بها السيرة فى الوجه البحرى فى مصر. وقد تم مؤخراً تجميع أجزاء كبيرة من السيرة بالشكل الذى تروى به فى جنوب مصر، وتعتمد - غالباً - على شكل (المربع) الموزون، وأصدر هذه المادة، فى عدة أجزاء، الشاعر (عبد الرحمن الأبنودى). كما يقوم د. أحمد شمس الدين الحجاجى بالدراسة العلمية

وتنقسم الملحمة إلى عدة أبواب، أو أجزاء أو (دواوين)، أبرزها (الريادة، والتغريبة، والأيتام). وتروى هذه السيرة فى شهور طويلة، على الرماية عادة، محملة بكل تراكماتها التاريخية، حتى تفرغت عنها سير محلية أخرى مثل: «عزيزة ويونس»، و «الزناتى خليفة»، و «الجازية الهلالية». وقد تم جمع أجزاء السيرة الهلالية فى طبعات شعبية، منذ أواخر القرن الماضى بعد ظهور المطبعة، وهي السيرة التى تنقسم إلى مادة

لأجزاء كثيرة من السيرة التي تروى في جنوب مصر، ويقوم بجمعها وتحليلها، وأصدرها في أكثر من كتاب.

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسي (١٨٩٣ - ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيزة ويونس». وقددمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في موسم ١٩٤٤ - ١٩٤٥ من ألحان (زكريا أحمد) وإخراج (فتوح نشاطي). وتتكون هذه الأوبريت من ثلاثة فصول؛ حيث تبدأ بقصيدة (الصلاة على النبي) - كما يفعل رواة السيرة عادة باعتبارها نوعاً من شد الانتباه، وهى، هنا، نوع من الافتتاحية يقدم فيها شخصيات الأوبريت، وهم : (أبو زيد الهلالي، وأبو سعدة الزناتى، ودياب بن غانم، وحسن بن سرحان، ويونس، والجازية، والقاضى بدير، والسفيرة عزيزة، والعلام، وقاضى بلاد المغارب «معن الخطيرى»، و (الطوى بن مالك أحد زعماء الزغابة). ويبدأ الفصل الأول في يوم الاحتفال بعاشوراء في قصر الخليفة الفاطمى المستنصر بالله ومعه وزيره (أبو القاسم) اللذان يحاولان فض الاشتباك بين الهلالية والزغابة الذين يتنازعون؛ لأن (دياب) أطلق مواشيه على مراعى الهلالية وشعيرهم في مغابة بوسط صعيد مصر. ويقترح الوزير دعوتهم على السماط الفاطمى، لينشغلوا بالطعام والشراب، لكنهم يستمرون في التفاوض فيما بينهم بأنسابهم وبغزواتهم ومعاركهم، إلى أن يأتى (رسول) من عند (المعز بن باديس) الصنهاجى حاكم بلاد المغارب، يحمل رسالة يخلع فيها بيعة الخليفة الفاطمى، فيقرر (المستنصر) تأديبه، فيرسل (أبازيد) وأولاد أخته (يحيى ومرعى ويونس) ليرودوا طريق الغرب قبل غزوه. وتدور أحداث الفصل الثانى في قصر (عزيزة) التى ترفض الزواج من (العلام) شقيق (الزناتى) ملك تونس، إلى أن يصل (أبو زيد ويونس) متنكرين فى لباس شعراء جوالين، فتقع (عزيزة) فى حب (يونس) من أول نظرة، إلى أن ينكشف أمر أبى زيد ويونس، يتم القبض عليهما، ثم يهرب (أبو زيد) من السجن، تاركاً يونس ترعاه عزيزة، ويبدأ الفصل الثالث عند سور تونس، وقد وصلت جيوش الهلالية إلى هناك. واستعد (الزناتى) لحربهم، وتنجح بنات الهلالية فى خداع حارس بوابة تونس، ويدخلن المدينة. وبحمافة، يكشف (دياب) (للزناتى) سر دخول نسوة الهلالية فيأسرهن.. ويكتشف (دياب)، أيضاً، وجود (يونس) فى قصر (عزيزة).. وحمايتها له، فيذهب (العلام). ويقبض على (يونس) و(عزيزة)، فتدافع (عزيزة) عن عفتها وشرفها حتى لا يصدر أمراً بشنقهما على خشبة المنجنيق، ثم يوافق (الزناتى) أن

يبارز الهلالية (فارس لفارس)، ويلتقى (بدياب) فيقتل (دياب) (الزناتى)، وينتصر الهلالية، ويتسلطن (دياب) على تونس. ويبادر (يونس) بقتل (العلام)، ويمنى نفسه بالسعادة والهناء مع (عزيزة) فيأمر (دياب) بأن تكون (عزيزة) خادمة فى قصره، وأن يعمل (يونس) راعياً للبعير، وتكتشف (عزيزة) أنها أخطأت.. إلى أن يأتى (أبوزيد) ورجاله. ويسارع (يونس) بقتل (دياب).

والأوبريت صياغة عامية مصرية (بيرمية) تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع.. فقد جعل تنافس (الزغابة والهلالية) يدور فى مغابة فى صعيد مصر الأوسط، وليس فى نجد، أو فى تونس، كما جاء فى الروايات الأصلية المتنوعة. وجعل (يونس) يقتل (العلام ودياب)، وهو ما يحدث فى السيرة الأصلية. وتركز الأوبريت على الجانب الهازل من الأحداث، وعلى الجانب الكوميدي التهكمى فى سلوك الهلالية والزغابة. بل سلوك المغاربة أيضاً. وقد ركز (بيرم) على هذا الجانب فى تجسيده للخلافات القبلية فيما يتعلق بطبائعهم وسلوكياتهم التى تثير السخرية، وكذا فى قصة عشق «العلام، «لعزيزة»، وتدخل (أم العلام) فى هذه القصة، واعتمد (بيرم) على المبالغة فى تصوير حمافة (دياب) أمام (الزناتى)، وهو ما لم يرد فى السيرة. وحرص (بيرم) على أن تكون نهاية الأوبريت نهاية سعيدة، كما يجب أن تكون نهاية الكوميديا أو (الأوبرا كوميك)، وحتى لو خالف ذلك تفاصيل ما جاء بالسيرة، فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص، حاذقاً الكثير من التفاصيل. ومغيراً فيها، وخالفاً لوقائع من وحى خياله باعتبارها تنويعات لوقائع هذه السيرة، فقد تجاهل سنوات الجذب والقحط السبع فى نجد، ودمج تفاصيل (الريادة والتغريبة) فى فصلين، وعجل بنهاية (دياب) التى ستقع فى نهاية السيرة فى (ديوان الأيتام). وركز (بيرم) على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية باعتبارها جزءاً أساسياً ملتصقاً ببناء الأوبريت، وليس مجرد زخرفة أو تزييناً للأحداث، كما وظف (المربع) الصعيدي الذى ينسب إلى الشاعر الشعبى (ابن عروس) فى بعض المواقف المأساوية التى سبقت النهاية السعيدة، عند محنة عزيزة ويونس وتعذيب (دياب) لهما، و(المربع) هو أحد الأشكال التى تروى بها السيرة الهلالية فى جنوب مصر كما سبق أن قلنا، بالإضافة إلى شكل القصيدة، وما يسمونه بالقصيد (الفرادى) وهو أقرب الأشكال الشعبية إلى (القصيدة المدورة)، أو ما يسمى (بالتدوير) فى الشعر الحديث المكتوب بالفصحى. واعتمد (بيرم) على قاموس الصياغات

البلادية في السيرة إلى حد كبير، والذي يتبدى بشكل واضح في صياغة الحوار الذي ولد منه مجموعة من الأغاني الجماعية البارعة والمعبرة والتي تميل إلى الشكل الهازل. وكذا في الأغاني الفردية، كما نجدها في (المنازلة الفقهية) الساخرة بين القاضيين (بدير بن فايد) قاضى الهلالية و (معن الخطيرى) قاضى المغازية، وهو اللون الذي يتفق مع فن الأوبريت الذي يقوم على الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، ومن اهتمام كبير بأن تحمل الأوبريت خطاباً فكرياً أو أيديولوجية محددة أو مضموناً سياسياً واضحاً، وإن كانت هذه الأوبريت تشير في النهاية - بوصفها دلالة إيحائية - إلى العرة القبلية البغيضة، وإلى تلاعب الحكام بشعوب تلك القبائل العربية.

ويبدو أن أوبريت (بيرم) قد فتحت عيون (السينما المصرية) في الأربعينيات على (ملحمة الهلالية)، فنهلنا منها، جرياً وراء المغامرات والأحداث المثيرة التي تهدف إلى السلبية والترفيه؛ لأنها عبرت فوق أحداثها عبوراً سطحياً دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب، وتفوقت عليها «سيرة عنترة» التي تعددت حولها المعالجات السينمائية في أكثر من خمسة أفلام، وكلها تسعى وراء المغامرات والإثارة والتسلية، فيما عدا فيلم صلاح أبو سيف «مغامرات عنترة وعبله» ١٩٤٨ - الذي تناول فيه الانشقاق العربي والدور اليهودي المخرب في خلق هذا الانشقاق، فالفيلم يتناول قضية معاصرة، ويتجارب مع واقعنا الراهن، ويواكب حرب فلسطين التي اندلعت حينذاك. وعن (الهلالية)، يقدم المخرج عز الدين ذو الفقار فيلم «أبو زيد الهلالي» ١٩٤٧، لكن لم يتم العثور على اسم مؤلفه؛ نظراً لضياغ نسخة الفيلم الأصلية حتى الآن، وإن كان من الثابت أن المخرج هو الذي كتب السيناريو، وقام ببطلته (سراج منير) - الذي سبق أن قام بدور عنترة البطل الأسود في فيلم نيازي مصطفى «عنترة وعبله» ١٩٤٥ - ويشارك (سراج منير) في بطولة «أبو زيد الهلالي»، (فاتن حمامة، وأحمد البيه، وأمينه شريف). وهو الفيلم الذي يتتبع ميلاد (أبي زيد) ببشرة سوداء فترمى أمه (خضرة الشريفة) بالزنا، ويجعلها الفيلم تهرب إلى قبيلة بني الزحلان (وأمرهم فضل بن بيسم) وهو ما يخالف الملحمة الشعبية، لأن خضرة الشريفة لم تهرب، لكنها طردت من قبيلة بني هلال، واتجهت إلى بيت أبيها في مكة، لكنها، أثناء الطريق، تخشى أن تعود مجلّة بالعار، فتفضل أن تختفى في ضيافة بني زحلان مع وليدها الأسود، إلى أن يشب عن الطوق، وتنشأ حرب طاحنة بين بني هلال وبني الزحلان، فيحارب الابن أباه دون أن

يعلم، وتكون هزيمة بني هلال على يديه، فيتعرفون عليه، وتستقبله قبيلته - التي طردته رضياً مع أمه - بالتكريم والتعظيم الذي يليق ببطل مغوار ويليق أيضاً بأمه الشريفة. ويستعين (الخليفة) بقبيلة بني هلال لإخضاع (الخوارج)، على أن تكون أرضهم التي يستولون عليها ملكاً لهم إن انتصروا عليهم، وتدور رحى الحرب ضد (الخوارج) وينتصر عليهم (أبو زيد)، وكما نرى فإن الجزء الأخير يخالف تماماً وقائع الملحمة وتفصيلها، وأن الفيلم يحمل فكراً رجعياً وخطاباً متخلفاً يبرر ويروج لسلطة أولى الأمر. حتى ولو كانوا يحرضون القبائل بعضها ضد البعض الآخر. وفي العام التالي، يقدم المخرج (حسن حلمي) فيلم «الزناتى خليفة» ١٩٤٨، ومن تأليف المخرج أيضاً في حدود التوثيق المكتوب للفيلم دون العثور على نسخته الأصلية. والفيلم بطولة المطربة التونسية (سهام رفقي) مع (زوزو نبيل، فؤاد جعفر، أحمد البياع، عبدالعليم خطاب، سناء سميح) ويقدم شخصية (الزناتى خليفة) في صورة رئيس وزراء له زوجة طموح. وبعد وفاة (الوالى) ترى أن يتولى زوجها الولاية فتدير مكيده لاغتصاب الملك من الأمير الشرعى، فتسافر (خطيبة الأمير) الشابة إلى أمراء المغرب، وتخبرهم بحقيقة الموقف. وتنقذ (الأمير) من المكيدة.. حيث تنكشف - في النهاية - خيانة (الزناتى) (للأمير)، وأنه وراء كل هذه المكائد هو وزوجته الطموح والطامعة في السلطة، فيقبضون عليهما، إلا أن الزوجة تنتحر. ويتولى (الأمير) الشرعى السلطة، ويتزوج خطيبته. وهذا الفيلم - كما نرى - بعيد كل البعد عن تفاصيل الملحمة الهلالية، ولا يحمل أى ظل من ظلال شخصياتها الرئيسية بل هو أقرب بكثير إلى شخصيات وأحداث مسرحية (ماكبث، ٦ - ١٦٠٥) لشكسبير، وأقرب بكثير إلى الإعداد الدرامى العربى للمسرحية.

وبعد ثلاثين عاماً، يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدي الكاتب المسرحي (يسرى الجندي) في مسرحيته «سيرة بني هلال» التي قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨م، من إخراج (سمير العصفوري). وكانت قد جرت في النهر خلال تلك الفترة مياه كثيرة؛ إذ ظهر عامل (التراث الشعبى) في النصف الأخير من هذا القرن في منطقتنا العربية؛ لذا فإن نص (بيرم) «عزيزة ويونس»، لم يتأثر بهذا العامل.. بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائى دون تنظير أو أيديولوجية فجاء فناً نقياً أقرب إلى ينابيعه التراثية دون أن تشوش عليه نظريات أو أيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع، فالتراث عنصر موجود، في الأساس، ضمن مكونات المنطقة

الثقافية، لكنه حوّل في فترة ما، ولا يزال إلى أداة سياسية باعتباره رد فعل على ما خلفته الأيديولوجية من إحباطات، بل استغلته لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة، حيث تتكرر لجانب ما أحياناً وتحتضن جانباً آخر في أحيان أخرى. ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التي حكمت المنطقة على المسرح باعتباره أداة مؤثرة على الجمهور، لكنها حرمت الحرية التي يمكن أن ينمو فيها، لينضج بشكل طبيعي، إذ أرادوا المسرح لخدمة أهدافهم في الترويج والتبرير لشعاراتهم القهرية، فوضعوا على عاتق المسرح مهمة سياسية انقلابية لا طاقة له بها، ومنعته قسراً من حرية الكشف والتجريب، لأن المسرح فن متحرك أساساً، وهو فن يحقق وجوده بالملفات الإنسانية. وفي تلك الفترة وما بعدها حتى الآن، كثرت الدعوات إلى صيغة مسرحية عربية (توفيق الحكيم - يوسف إدريس - علي الراعي - عبدالكريم برشيد) وغيرهم من خلال استلهم التراث باعتباره مادة مسرحية والاستفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية توصلاً إلى لغة مسرحية تحول المسرح من طابعه الغريبي القديم، ليصبح احتفالاً شعبياً مفتوحاً في مكان عام. وفي تلك الفترة، نجد مبدعين أخرجوا التاريخ من سياق التراث، وأدخلوه إلى الزمن المسرحي الجديد كما فعل (سعد الله ونوس) وعبد الكريم برشيد ويسرى الجندى وغيرهم، فقد حاول (ونوس) مثلاً تسييس التراث. وحاول (برشيد) اختيار الشكل الملائم من التراث لجعله ناطقاً بخطابات معاصرة. أما (يسرى الجندى)، فقد حاول توظيف تقنية (التغريب) بمفهومها (البريختي) في مسرحيته «سيرة بني هلال»، مما يجعلنا نؤكد أن التراث لم يبق حياً حتى الآن، إلا لأنه يملك مقومات الحياة التي تجعل الإنسان المعاصر متجاوباً معه، وتتوقف حياة التراث على رؤية الإنسان المعاصر له. وهل هي رؤية ديناميكية أم جامدة أم رؤية نقدية تقدمية. فالتراث هو نحن كما نريد ونبغى، وليس كما نحن الآن، وقبل أن نتعرض لمسرحية (يسرى الجندى) «سيرة بني هلال»، نجد كتاباً يأخذون التراث كما هو باعتباره مادة خام، كما فعل (شوقي عبدالحكيم) في «ملك عجوز» وغيرها، محافظاً على معنى هذه المادة ومبناها، أو متصرفاً في هذا المعنى للإبقاء على المعنى الموروث، وهناك من يريد أن يوفق بين المكتسبات الغربية وبين الموروث العربي، لكن هناك أيضاً من يريد إعادة تقديم هذا التراث بقراءة جديدة وعقلية جديدة، ورؤية تهدف إلى تحديث التراث؛ أي جعله متكلماً بدلالات معاصرة، تتلاءم مع ذوق الإنسان العربي المعاصر.

في مسرحية «سيرة بني هلال»، يختزل «يسرى الجندى» أحداث السيرة التي تروى في آلاف الصفحات لينهيها بمذبحة كبرى يقتل فيها الأبطال بعضهم البعض، حتى يفنوا عن آخرهم، فيقدم (أبا زيد، ودياباً، والسلطان حسن، والقاضي بدير ابن فايد، والجازية بنت سرحان، ويحيى ومرعى ويونس، وسعدة بنت الزناتى، والزناتى خليفة، وعالية زوجة أبي زيد). وقد صاغها بلغة عربية فصحي، تتسم بشاعرية فضفاضة. وفي لوحات متتابعة. وقد قدمت هذه المسرحية بمنهجين مختلفين في النظر إلى التراث؛ إذ ابتعد المخرج (سمير العصفوري) عند تقديمها عام ١٩٧٨ عن روح السيرة الشعبية، وسماها «أبو زيد الهلالي سلامة»، وحاول فيها، كما يقول: «مجلة ملتقى المسرح العربي، ١٩٩٤ - العدد الأول - ص ١٩» إعادة النظر في شكل الموروث الفكري والتغنى للعقيدة العربية المسالمة جداً لكنها تحدث دوماً عن الغزو ولا تغزو، تلك العقيدة المنهزمة في الواقع، المنحصرة في مجالسها. يمكن يكون هذا هو سبب من أسباب (الركبة) العربية، وسبب من أسباب التراجع الذي نعيشه، فكلنا في الهم عرب... لكنه في الحقيقة حول المسرحية إلى هزلية، وصبغ بعض الأجزاء بصبغه (الجروتسك) أي الملهاة اللاواقعية الغربية في تركيبها، وتدل على خيال مشتط. وبذا، فقد العرض التوازن؛ لأنه لم يحافظ على جلال وقائع الملحمة. ولم يتبن منطلقاتها الفكرية فجاءت مسخاً، وبعد سبع سنوات، يقدم النص نفسه المخرج (عبد الرحمن الشافعي) في وكالة الغوري عام ١٩٨٥ وبرؤية مخالفة، إذ حاول استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) في سياق فعل خشبة مسرح كلاسيكى وتعبيرى في آن واحد. رغم أن دراما السيرة لها سياقها ودراما المحاكاة - حتى ولو كانت بريختية وذات كورس بريختي - لها سياقها المختلف، فكان العرض أقرب إلى جماليات السيرة الهلالية، وأقرب إلى خطاب المؤلف ومقولته في القبلية العربية وتتناقضاتها التي أوصلتنا إلى حالة من التقابل المتبادل. وأستطاع المخرج توظيف الفراغ المسرحي التاريخي الساحر في وكالة الغوري توظيفاً بارعاً جعل لهذا العرض جلالاً خاصاً، وبدا توظيفه لشعراء الرماية - رواة السيرة الهلالية - ملتحمًا ببناء النص، وليس قشرة خارجية تزينه وتزخرفه، وإن بدا أحياناً مجرد تعليق سردى على مشهد تشخيصى يقوم على الفعل. وحاول أن يمزج ما بين السيرة الشعبية الفطرية والتلقائية والنص المكتوب باللغة الفصحى مزجاً متناغماً لا تنافر فيه. لكنه عندما انتقل بالعرض إلى مسرح السامر فقد الفضاء المسرحي التاريخي الخلاب بما يتميز به من

نصوصية وجماليات لنكتشف أن هذا المنهج اعتمد على
البهرجة والفوغائية الفولكلورية أكثر من أى شئ آخر.

وبعد تسع سنوات يعيد المخرج نفسه (عبد الرحمن
الشافعي) تقديم هذا النص فى المسرح الحديث عام ١٩٩٤
بتغون «ليلة بنى هلال». ويقدم فى العام نفسه فى «الملتقى
الأول للمسرح العربى». وفاز مؤلفه بجائزة أفضل نص
مسرحى فى الملتقى، لكن العرض الأخير افتقد الكثير من
جماليات العرض الذى قدم فى وكالة الغورى. نظراً للأخطاء
الخاصة باختيار طاقم الممثلين، وإلى الحذف والإضافة فى
نفاصيل النص الملحمى، الذى يعتمد على التعليل وكسر
الحائط الرابع بين خشبة المسرح والمتفرج. والمؤلف، هنا،
ومنذ البداية (١٩٧٨) قد سمح لنفسه أن يغير فى تفاصيل
أحداث السيرة ووقائعها التى يتعدد روايتها فى جنوب مصر
وشمالها، وكذا فى أنحاء الوطن العربى كافة؛ حيث تختلف
التفاصيل وتتعدد ملامح الشخصيات وتتناب، فهو - هنا - قد
جعل (دياب) يقتل الجازية وأبا زيد، وهو ما لم يرد فى
الروايات التى وصلتنى على الأقل، وجعل (مرعى) يقتل
(دياب) .. وهو ما يخالف .. أيضاً - روايات السيرة التى تروى
العكس تماماً .. وهى أن (دياباً) هو الذى قتل (مرعى) عندما
حاول الثأر لمقتل أخيه (السلطان حسن) الذى قتله (دياب) كما
جاء فى «ديوان الأيتام» آخر أجزاء «السيرة الهلالية». وقد
حاول المخرج - فى ذلك العرض الأخير - أن يربط ما بين
النص الشافعى الشعبى (الجنوبى)؛ الذى يروى فقرات قصيرة
مبسطة منه (الراوى الشعبى - شاعر الرابة)، بصياغة ولهجة
جنوب الصعيد وبين النص الذى أجرى عليه مؤلفه بعض
التعديلات، والمكتوب باللغة العربية الفصحى، والذى يضم
بين جناحيه اختصاراً موجزاً لأحداث السيرة الهلالية ذات
الآلاف من الصفحات. ولم يكتف المؤلف والمخرج - فى هذه
المرّة - بتعليقات (راوى السيرة) على وقائع النص المسرحى
المنشور، بل أضاف المؤلف إلى النص والعرض (أربعة رواة)
يشخصون ويعلقون على تفاصيل الأحداث، ويقدمون
الشخصيات، كل ذلك بلغة عامية دارجة، وقد اختار المؤلف
(المقتلة الأخيرة) - كما يقول فى (نشرة العرض المسرحى
الأخير عام ١٩٩٤): «لتكون نهاية لعمله.. كى يقرر أن هؤلاء
لا يستحقون النقاء»، وهو يرى أن تلك الفكرة كانت مجرد نبوءة
عندما كتب النص عام ١٩٧٨، ثم صارت حقيقة فيقول: «إن
كل العرب الآن على أعتاب الجحيم فى لحظة الحساب،
وخلفهم حصاد الهشيم.. الآمال الفارقة، والقتل. والتقاتل..
إلى أن يتساءل فى النهاية: «هل هو الفناء حيث لا وزن ولا

قيمة ولا وجه ولا ملامح.. لا صوت... ولا مكان) .. لكنه
يقدم خطابه هنا فى إطار مباشر، وفى لغة لا تخلو من الثثرة
أحياناً... معتمداً على تعليق المعلقين الأربعة باللغة العامية -
والذين تدور فى حلبتهم كل الأحداث... تلك الأحداث التى
تومض بسرعة وبشكل خاطف ثم تختفى، وهو ما أثر كثيراً
على دور الراوى الشعبى الذى أتصور أنه قد تم تحجيمه فى
هذا الزحام، وأراه مكبلاً بفقرات قصيرة، ذات فعالية
محدودة، لأن هناك ازدواجاً بين دوره ودور الرواة الأربعة..
كذلك تغلب الجانب السماعى على الجانب المرئى الذى غلبت
عليه الألوان اللامعة البراقة فى نوع من الفوغائية
الفولكلورية.. فى إطار ديكور اهتم بالزخرفة اللونية،
(موتيفات) تشكيلية ذات مستويات.. فى الوسط حلبة - الرواة
الأربعة - التى تدور فيها معظم الأحداث وإلى اليمين حلبة
ضيقة لرواة السيرة الشعبية، ومن المستوى الأعلى يأتى الملوك
والفرسان. وكذا قلعة الزناتى خليفة تسورها دروع الجند
(القليل العدد) .. ومن هذا المستوى، يأتى (أبو زيد)
(و(دياب)). ويقف دائماً (السلطان حسن) الذى يؤكد باستمرار
أنه السلطان. ومن هنا - أيضاً - تأتى (الجازية، وسعدى،
والعلام، ومرعى، وعالية زوجة أبى زيد وشقيقة دياب!!)
بينما نجد فى السيرة أن (عالية) هى إحدى زوجات (أبى
زيد) وهى (عالية العقيلية) بنت الملك جابر العقيلى والتى
تزوجها بحيلة الصندوق وبمساعدة ابن أخته (زيدان). وفى
هذا العرض، ترتدى جميع الشخصيات الملابس التاريخية فيما
عدا رواة السيرة. والرواة المعاصرون الأربعة الذين يرتدون
ملابس أقرب إلى ملابس البهلوانات فى السيرك، وكأننا نعود
إلى (الجروتسك) فى عرض (العصفورى) عام ١٩٧٨ -
وتكتمل الصورة (باكسوار) تغلب عليه أدوات الحرب القديمة
من سهام ورمح وطبول... ويظل الخلط ما بين رواة
المسرحية المحدثين ورواة السيرة الشعبية يحتل المساحة الأكبر
من العرض.. ليحجبوا بذلك النص الدرامى المكتوب، وبدلاً
من ذلك يقوم الرواة الأربعة - بالعامية - بالحكى عن شخصية
ما.. ثم يقومون فى اللحظة التالية بتجسيدها والتحدث بلسانها
دون أن يرتدوا قناعاً أو يغيروا من ملابسهم أو مكانهم وهو
أسلوب أضفى نوعاً من السكونية على ذلك العرض... رغم أن
النص ملئ بالمشاهد الدرامية السريعة والحية ومشحون بشتى
انفعالات الأبطال... فالنص ذو بناء درامى محكم ويكفى أن
مؤلفه استطاع أن يخلص من بين آلاف الصفحات والوقائع
بحبكة درامية متماسكة ذات شكل بريختى... تربطها لغة
عربية فصحى جزيلة...

ويلحق الناقد (حسن عطية) على تجربة (العصفوري) عام ١٩٧٨، وتجربة (الشافعي) عام ١٩٨٥، (مجلة «الفنون»، مارس ١٩٨٦) بقوله: [داخل هذه الصيغة (السامرية) قدمت «السيرة الهلالية»، في عرضها الثاني داخل صحن وكالة الغورى ومن إخراج عبد الرحمن الشافعي بعد أن قدمت في أول عرض لها على مسرح الطليعة ببنااته التقليدي ليستدعي المغوار (أبو زيد الهلالي سلامة) بكلماته المتوارثة. وبصياغته الدرامية الجديدة، فالعرض يجدل جديدة من كلمات الراوى المحفوظة عبر الأجيال، والمجهولة المؤلف، والتي تصبغ بطلها بشكل ملحى التكوين. وصياغة (يسرى الجندي) الدرامية معلومة المؤلف المعاصر لنا ولهمومنا. والتي تصبغ بطلها بشكل تراجيدي الفعل، مما يخلق تحاوراً فكرياً وجمالياً على القيمة بين ملحمة تكوين البطل وتراجيدية فعله، وبين ملامح البطل كشخصية مسرحية وملاحه كشخصية تراثية مستقرة في وجدان الجماعة الشعبية وبين الواقع (المسرحي) الذي تصارعه الشخصية أمامنا، والواقع (التراثي) المتكونة ملاحه في العقلية الجمعية، والواقع (المعيشي) الذي نصارعه نحن الآن، أما في الصيغة (السامرية) فيقف (أبو زيد) أمامنا بطلاً ملحى التكوين، يجمع داخله (لا ذاتية) البطل الأسطوري المندمج في روح الجماعة والمرتمس دائماً في وجدانها (ذاتية) البطل التراجيدي المنفصل بخصائصه المتفردة عن تلك الروح الجمعية، والمنطلق بإرادته - وحده - لمصارعة العالم. (والهلالي سلامة) لا ينتصر بقوى خارقة، وإن لم يلبغ العرض دورها، دور النبوءة الغيبية في مسيرة البطل، ولا يهزم لخطأ إنسانى فيه، وإن لم يلبغ النص ذلك، بل كان سعيه دائماً لعقلنة حركته وربط فعله بإرادته وسقوطه بإمكانياته الفردية. ومع ذلك فهو صانع بطولات تصبو إليها الجماعة الشعبية وينتهى إلى تقرير أن الصيغة السامرية عبر تجاربها عامة وعبر (الهلالية) - بوجه خاص - إنما تعيد المبدع العربى من عالم الثقافة الغربية التي تعرف عبرها على (فن المسرح) ... إلى أرض الواقع؛ حيث ضرورة التوجه لجماهيره بأقرب الوسائط الموصلة إليها، تسعى معه نحو (التراث) لاتعبداً في محرابه، ويحثاً عن بذور درامية يستنبتها في أرض غير مهينة لها، وإنما لإعادة النظر في ذلك التراث والبحث عما يمكن أن تمتد به داخل (المتصل) الثقافى لهويتنا القومية.

بينما يعلق الناقد (حازم شحاته) على عرض (الشافعي) ١٩٩٤ متسائلاً (في العدد الرابع من مجلة ملتقى القاهرة العالمى لمعرض المسرح العربى الأول من ١٥ - ٢٤ ديسمبر ١٩٩٤) هل يمكن استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى

الشعبى) فى سياق فعل خشبة كلاسيكى وتعبيرى فى آن: [دراما السيرة لها سياقها وجمهورها، ودراما المحاكاة لها سياقها وجمهورها، ولكن هذا لا يمنع من تفاعلها إذا كان المتلقى يعيش الثقافتين، ولكن المشكلة تكمن فى قدرة العرض على صنع النسق الفكرى والتقى الذى يجمعهما... وعن تجربتى متفجعاً فقد كان الحال المسرحى المرتبط بالراوى الشعبى فعلاً، رغم انتزاعه من سياقها وجمهوره ونجح العرض فى توظيفه، ولكن، فى الوقت نفسه، كان خط التواصل ينقطع فى اللحظات التى يتم فيها الانتقال من أسلوب إلى آخر .. خاصة أن المخرج أراد جمع كل شئ فى مشاهد مسرحية متفرقة، كان كل منها يشوش على الآخر ولا يتفاعل معه. وقد استخدم النص اللفظى كذلك ثلاثة مستويات لغوية، هى: الشعر الشعبى، والعامية اليومية، والفصحى. وكان التراوح بينهما عملية شاقة فى التلقى... ولكن فى النهاية، فإن العرض قد قدم تجربة للراوى الشعبى، أثبت فيها أنه يمكنه أن يتسيد خشبة مسرحية ويتكيف معها حتى ولو كانت من ثقافة أخرى وأمام جمهور يتأمل ولا يشاركه أداء النص... كما تعود هذا الراوى...].

ونود أن نشير هنا إلى أن المسرح المتجول قدم عرضاً فى نهاية عام ١٩٨٣ بعنوان «الجازية»، تأليف محمد سعيد وإخراج جمال الشيخ، وقد يتبادر إلى الذهن عند قراءة عنوان المسرحية شخصية (الجازية) الهلالية صاحبة الشورى بين رؤوس القبيلة، كذا قد يذكرنا العنوان (بجازية الساقية)، وهى رأس الساقية ذات الذراعين الممتدتين، ويركب فيها العمود (الهودية) التى يعلق بها الحيوان الذى يدور مع دوران الساقية.. لكن (الجازية) هنا فى هذه المسرحية تمثل (إيزيس) فى الديانة الفرعونية الشعبية القديمة.. التى تنتظر عودة (أوزيريس) وأبنها (حورس) لينتقم من إله الشر، وقد رصع المؤلف مسرحيته ببعض الحكم والأمثال والأغنيات الشعبية التى هى أبعد ما تكون عن السيرة الهلالية.

وكان كاتب هذه السطور قد استوحى أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية فى وقت مبكر؛ إذ بدأ بمسرحية من فصل واحد بعنوان «غريب فى بلبيس»، ما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٦، والتى لم يتح لها النشر إلا عام ١٩٨١، ضمن المجموعة المسرحية «شجر الصفصاف»، الصادرة عن هيئة الكتاب سلسلة (مسرحيات عربية). وفى هذا النص، كان يحاول العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبى، فقد حاول فى هذا النص أن يعثر على لغة مولودة من بطن قاموس السيرة الهلالية اللغوى والتى هى ما بين الفصحى والعامية

الفصحى والعامية دون الدخول فى تنوع اللهجات واختلافها، حيث كان مقياسه الأساس هو اقترابها من الفصحى وقواعدها أو ابتعادها، ودون تشكيل أو إعراب، لتصبح لغة خاصة متميزة ومختلفة عن لغة الحياة اليومية المستهلكة أو الفصحى المتقكرة أو فصحى الصحافة المبسطة، أو اللهجات البدوية والشامية والمغاربية المختلفة لتصبح لغة ذات خصائص احتفالية أو طوقسية تميزها عن لهجات الحياة اليومية. وتدور أحداث هذه المسرحية حول واقعة نزول (أبى زيد وأولاد أخته) مدينة بلبس - المدخل الشرقى لمصر - فى سبيلهم لريادة طريق تونس، ومعاناتهم فى البحث عن طعام، وهى الواقعة التى انتشرت أبيات السيرة حولها، فتننا على بلبس وياما جرى لنا... بلد تبعب العيش بالميزان .. فتننا على بلبس وياما جرى لنا، بلد تبعب المش بالفنجان، ويتحول (أبو زيد) فى هذا النص إلى ما يشبه شخصية (دون كيشوت) الباحث عن بيارزه، وعن نقاليد الفروسية والشهامة والمروءة فلا سوى الخوف والجبن فيسلم نفسه طوعاً - باعتباره سجيناً - لعسكر الوالى .. ومن هذا النص، يبدأ كاتب هذه السطور فى بداية السبعينيات، فيقدم مرة أخرى «أبو زيد فارس بنى هلال غريب فى بلبس، والى لم يتم نشرها فى سلسلة (مسرحيات عربية) إلا فى عام ١٩٨٧ - لكنها قدمت على خشبة مسرح السامر عام ١٩٨٣ ثم قدمت بعد ذلك عدة مرات حتى فى بلبس نفسها - حيث تحولت إلى نص من ثلاثة فصول والنص الجديد صياغة مختلفة لموقع الأحداث نفسه، وتطور موضوعها حيث تتعرض لمعنى البطولة، وحيرة البطل الفارس وتمزقه ما بين هذا الذى خرج من أجله وهو إنقاذ قبيلته فى نجد من الجفاف والقحط وبين مواجهة محنة القهر التى يتعرض لها أبناء بلد عربى آخر، والسعى إلى إعادة حاكم عادل إلى مكانه ذلك الذى اغتصب عرشه الزناتى (خليفة)، ونكتشف أن فروسية (أبى زيد) قامت على النعرة القبلية الضيقة المحدودة. فلا خلاص إذن للشعب العربى إلا بأبطال يؤمنون بالخلاص الجماعى تفرزهم من هذا الشعب.

وفى عام ١٩٩٢، يشارك كاتب هذه السطور من خلال مسرح الطليعة فى (مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) بعرض (تنويعات هلالية) قام بإخراجه (د. عبد الرحمن عرنوس). وهو عرض يعتمد على السينوجرافيا، وهو عبارة عن بانوراما لتغريبة بنى هلال، للإفراج عن محابيسهم (يحيى ومرعى ويونس) فى سجن تونس، حتى يصلوا إلى هناك، ويلتقوا (بالزناتى) ويقتله (دياب)، ويستولوا على تونس. وتختلف لغة هذا العرض التى قدمت للجمهور عن

اللغة التى توصل إليها كاتب هذه السطور فى أعماله السابقة، وبقي مصاغاً بأسلوبه نفسه، وإن لم يقدم للجمهور؛ نظراً لأن المخرج تدخل فى صياغة حوار النص المعروف، وحول النسيج اللغوى الخاص به إلى نسيج لغوى مخالف، يعتمد على تلاحق الكلمات بتنغيم سريع الدفقات للألفاظ، وهو ما يتعد كثيراً عن روح السيرة الهلالية والبحث عن لغة خاصة مشتقة من قاموسها، ومازال النص الأصيل لما ينشر بعد.

وفى عام ١٩٩٣، قدم كاتب هذه السطور مسرحية «الجازية الهلالية» فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى من خلال فرقة فلاحين المنصورة التابعة لفرق الثقافة الجماهيرية، ومن إخراج «إبراهيم الفو» معتمداً فيها على وقائع خاتمة السيرة الهلالية فى (ديوان الأيتام) وعلى كتاب الباحث التونسى (عبد الرحمن قيفة) «الجازية الهلالية» الذى جمع فيه جانباً كبيراً من الرواية التونسية عن شخصية (الجازية)، ويبرز فى هذه المسرحية دور (الجازية بنت سرحان) فى جمع شمل القبائل الهلالية، وتحول رغبتها فى الانتقام من (دياب) زعيم الزغابة الذى نكل ببنى هلال وعلقهم على المشانق بعد أن قتل شقيقها (السلطان حسن بن سرحان) إلى مواجهة كارثة الغزو الأجنبى.

وفى نهاية عام ١٩٩٥، ولدت - لدى كاتب هذه السطور - فكرة ورشة تأليف مسرحى حول موضوع جديد من السيرة الهلالية من خلال الحوار مع المخرج والكاتب المسرحى والشاعر والممثل الشاب ياسين الضوى الذى قدم تجاربه الأولى مؤخراً فى الإخراج والتمثيل والأشعار والتأليف المسرحى فى مسرح الثقافة الجماهيرية حين قرأ نص «عزيزة» عن قصة غرام عزيزة ويونس الشهيرة فى السيرة الهلالية. والذى اعتمد فيه كاتب هذه السطور على كتاب (الريادة البهية) أحد أجزاء السيرة، وكذا الروايات المختلفة الشفاهية والمكتوبة فى شمال مصر وجنوبها لقصة حب عزيزة ويونس.. خاصة الجزء الأول من موال (عزيزة ويونس) الذى ينشده بعض المنشدين فى منطقة الفيوم وجمعه الكاتب (شوقى عبد الحكيم)، ونشر فى مجلة «الهلل» عدد مايو ١٩٦٨ - حيث تكونت من كل هذه المواد الخام الحكمة والأحداث وبناء المشاهد والشخصيات والوصول إلى المضمون، ويشارك الكاتب والمخرج (ياسين الضوى) فى إعادة صياغة لغة الحوار المنسوجة أصلاً - بالمنهج الذى وصل إليه كاتب هذه السطور - من باطن قاموس السيرة الهلالية وموال عزيزة ويونس فى الفيوم لتصبح الصياغة اللغوية أقرب إلى لهجة (الصعيد الجوانى) وما يزينها من بعض (المربعات) ... مصوغة على

منوال مريعات (ابن عروس)، مع قليل من الخلط باللهجة البدوية، على أساس أن (ياسين) سوف يقوم بإخراجها في قصر ثقافة كوم امبو بأسوان، وعندما عرض النص على لجنة قراءة النصوص بالثقافة الجماهيرية، تم إبداء بعض الملاحظات حول مراجعة مواقف بعض الشخصيات والإشارة إلى تبرير جانب من سلوكياتهم، فكانت مشاركة إيجابية من اللجنة تم على ضوئها قليل من سطور الإضافة المثمرة.

ومن السيرة الهلالية، أيضاً استلهم الكاتب المسرحي (السيد حافظ) مسرحية «أبو زيد الهلالي» للأطفال عام ١٩٨٥ - والتي تم عرضها في الكويت في العام نفسه من إخراج (محمد سالم) في عرض حفل بالأغاني والاستعراضات، وشارك فيه نجوم المسرح الكويتي، وقد نشر هذا النص، للمرة الأولى، في لبنان عام ١٩٨٧ - ثم أعيد نشره بالقاهرة عام ١٩٩٤ في سلسلة (أدب الأطفال) التي تصدر عن الهيئة العامة للكتاب مزيناً بالصور.. وتدور أحداث هذه المسرحية حول خروج قبائل بني هلال من صحراء نجد بحثاً عن الماء والكأ. وإبراز أحوال الجزيرة العربية، وما كان يصيبها من قحط وجفاف قبل ظهور النفط، وأبرز شخصيات هذه المسرحية (أبو زيد ودياب)، أما (يحيى ومرعى ويونس)، فهم شخصيات ثانوية ويكشف هذا النص - في مشاهد قصيرة - حالة الوهن والفقر التي كانت عليها القبائل العربية ويحمل النص خطاباً معاصراً واضحاً وإسقاطاً سياسياً - على مستوى الأطفال - حول المقارنة بين حال شعب الجزيرة العربية الذي كان فقيراً في الماضي، ثم أصابه الثراء في الحاضر بعد ظهور النفط وأن الشعب الحالي الغني لم يكن بهذا الشكل في الماضي. وأن الآباء والأجداد لم يولدوا وفي فهم ملعقة من ذهب.. كما هو حال أطفال اليوم في دول الخليج..

وفي تونس، ساهم الكاتب الراحل (الطاهر قيق) مع والده (عبد الرحمن قيق) - أبرز دارسي السيرة الهلالية في تونس، في التعريف بكنوز هذه السيرة، وكتب (محمد المرزوقي) مسرحية «الجازية الهلالية»، عام ١٩٩٠، وقدمها المسرح هناك عام ١٩٩٠، ونشر النص مرتين الأولى عام ١٩٩٠ والثانية عام ١٩٩٣، لكن لم يصلنا نصها المنشور حتى الآن، حتى يتسنى تناولها بالتحليل والدراسة... ولربما كانت السيرة الهلالية مصدر إلهام لكتاب آخرين لم تصلنا أعمالهم ومطلوب البحث عنهم أو إعادة اكتشافهم، ولذا أتصور أنها ستظل منبعاً ثرياً لا ينضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية في المستقبل. وهو ما قد تحقق سريعاً، إذ لم يمض وقت طويل على هذه الكلمات إلا وظهرت في مهرجان المسرح التجريبي هذا العام

في سبتمبر ١٩٩٦ تجربة [مختبر موال المسرحي] وهي كما أسماها مؤلفها ومخرجها (غنام غنام) [الفرجة المسرحية... كأنك يا أبو زيد]، وتقوم على سرد شذرات من وقائع الملحمة الهلالية وتشخيصها مستخدماً التعليق الغنائي والموسيقى، فيعرض لطرد (خضرة الشريفة)، ومولودها الأسود (أبو زيد) على يد أبيه (رزق بن نائل) من نجوع قبيلة بني هلال بعد أن ينكر أبوته لأنه أسود، ويتهمها بالزنا، ولجوء خضرة إلى (الملك الزحلان) الذي يربي الطفل أبا زيد حتى يشب عن الطوق، ويصبح فارس مملكته يحميها من الغزاة الطامعين حتى يأتيه أبوه وقبيلته طامعين فيحاربه، ويهزمه.. ثم ينتقل العرض إلى قصة ريادة طريق يونس (الريادة)، بعد أن أصاب القحط نجد أرض الهلالية، ثم العودة في رحلة بني هلال لغزو تونس، وهزيمة الزناتى ملك تونس على يد (دياب)؛ أي الرحلة والتغريبة والصراع بين (دياب) و (السلطان حسن) و(الجازية بنت سرحان) و (أبي زيد).. فيقتل (دياب) (حسن وأبا زيد)، كما ورد في العرض، بالإضافة إلى قصة حب (سعدى ومرعى)، وكيف يقتل (دياب) (سعدى) بعد أن رفضت أن تكون ملكاً له.. إلى أن يقتل مرعى دياب...

والعرض مجسد بأسلوب قيام الممثل أو الممثلة بأكثر من دور، فيما عدا من يقوم بدور أبي زيد الهلالي هو مؤلف العرض ومخرجه ويميل العرض إلى التهمك على وقائع السيرة والسخرية منها بالإضافة إلى أن كثيراً من الوقائع لا تتفق مع ما جاء في السيرة مثل: صحبة (مرعى ويونس) لخالهم (أبي زيد) في ريادة طريق تونس، رغم أنهم كانوا ثلاثة.. كما تروى السيرة (يحيى ومرعى ويونس).. كما خلط العرض بين (عالية العقيلية)، وجعلها عالية بنت (الملك الزحلان)، وجعل بينها وبين (الجازية بنت سرحان) غيرة وكراهية دون مبرر، وتجاهل العرض الكثير من التفاصيل مثل مكان وزمان وجود (الجازية)، أثناء اتخاذ قرار الرحيل إلى تونس، وغيرها كثير. وقد مال العرض إلى مخاطبة الجمهور لكسر حائط الإيهام ببعض التعليقات الهازلة المعاصرة، وخلت أدوات الفرجة الشعبية من موسيقى وغناء وأسلوب التشخيص والتمثيل، وطرز الزخرف والاكسسوار، ووضع الفرقة الموسيقية فوق خشبة المسرح ودور أعضائها في التشخيص، وهي العناصر التي تشكل قواماً أساسياً في منهج (مختبر موال المسرحي) الذي استفاد كثيراً من المسرح الملحمي ومنظره (برتولد بريخت).. لكن يظل العرض أقرب إلى أسلوب المخرج

(سمير العصفوري) في تقديمه لنص السيرة، وسماها (أبو زيد الهلالي سلامة)، عن نص «سيرة بني هلال، ليسرى الجندي، وهو الأسلوب الذي يلمس أي نص بلمسة هزلية .. ناظرًا إلى السيرة في تعال لا مبرر له، وخالفًا خلطًا مغلًا بوقائع السيرة، مما قد يثير ضحكات البعض في كثير من المواقف المأساوية، حتى ولو كان منهج العرض يقوم على [التجريب] الذي يدعو إلى التأمل والجدل، ويتجنب فكرة (التطهير) الأرسطي التقليدي التي تقوم على إثارة عاطفتي الخوف

والشفقة، وأتصور أن هذا العرض قد سلب ملحمة الهلالية جمالها وجلالها، وحولها إلى فرجة مسرحية هزلية لاتحمل خطابًا، وإن كان يكمن في تلك الفرجة الممتعة والتسلية، وربما الموانسة؛ لأنها قامت بشكل السمر في إطار معادل مرئي وسمعي ممتع، ولكن على حساب تعامله مع السيرة الهلالية ووقائع الملحمة من السطح، حيث لم يقص في الأعماق، وتوقف عند الشكل الذي أصبح كلاسيكيًا، وهو السرد التشخيصي والذي لم يعد فيه مجال للتجريب.



لغة وبنية السيرة الهلالية

تأليف: دانوتا ماديسكا
ترجمة: محمد عبد الرحمن الجندي

وقد شكلت الحكايات البدوية القديمة النواة للسير الشعبية الأولى، وأضيفت إليها، فيما بعد، ظلال الحياة الحضرية في القرون الوسطى.. وتتم تلك السير عن معرفة أفضل بالحقب الأولى، وتتضح فيها روح الفروسية البدوية الأصيلة، بالإضافة إلى ألفاظها التي تعبر بوضوح عن الأخلاق الإسلامية متجلية في أخلاق أبطالها. وتتميز تلك الأعمال بواقعية كبيرة، فلا تظهر العناصر الأسطورية إلا فيما ندر.. يجتاز أبطالها تجاربهم سالمين، ويرجع ذلك إلى شجاعتهم، لكن الفضل الأول يعود إلى إيمانهم الذي يعضد من قوتهم.. والبطل الرئيسي، الذي تمتدحه السيرة، دائماً ما يكون شيخ القبيلة.

يبدأ عالم الحكايات الخيالية بكل ما يصحبه من أفكار وتيمات، مستوحاة من ألف ليلة وليلة في السيادة على السير الشعبية التي ظهرت في عصر المماليك وما تلاه، وغالباً ما تمثل شخصية البطل بحاكم من القرون الوسطى أو لص ماهر، ويطرأ على معيار القيم الأخلاقية تغير أيضاً، فيستبدل امتداح الشجاعة والقوة البدنية بالذكاء.. وتصطبغ تلك السير بروح التسامح الديني، لكنها تصور أصحاب الديانات الأخرى بأخبث الصور، مع إباحة كل الوسائل المتاحة لنشر الدين الإسلامي حتى لو كانت مناقضة لتشريعاته.

يغلب الاعتقاد أن بداية ظهور وتناقل السير الشعبية حدث منذ عصور مبكرة جداً، قد تمتد إلى الوراء حتى تصل إلى عصور الإسلام الأولى، ولعل أبلغ دليل على ذلك تشابه الأفكار الرئيسية (التيمة) لأقدم السير المعروفة مع أيام العرب، أدخلت على تلك الروايات السمععية التي تناقلتها الأجيال جيلاً وراء الآخر حكايات مستحدثة، استلهمت من الأحداث التاريخية الجلية، وعدلها وأدخل عليها التحسينات الرواة المتعاقبون، بالإضافة إلى محرري النسخ المطبوعة منها. أدى ذلك إلى ازدياد حجمها بشكل كبير، وحياكة الحكايات الحضرية والبدوية... المحلية والأجنبية، في داخلها، في حين مزجت العناصر الأسطورية بالأحداث التاريخية... وكنتيجة لسلسلة التطور الطويلة هذه، فقد صهرت تلك الأجزاء المتفرقة ليكون أعمالاً مجلدية ضخمة، يتحدد نسقها بشكل مثير للعجب، من حيث البنية والأسلوب واللغة.

تختلف «تيمة» بدايات السير الشعبية التي وصلت إلينا منذ القرن الثاني عشر مثل سيرة «عنتر»، وسيرة «بني هلال»، وسيرة «ذات الهممة»، وسيرة «الزير سالم».. عن تلك التي تطورت في عصر المماليك إبان القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر، ومن أشهرها: سيرة «الظاهر بيبرس»، وسيرة «سيف بن ذي يزن»، وسيرة «حمزة البهلوان»، وسيرة «على الزبيق».

يمكن بالطبع التمييز بين الفئتين، وتتبع الإضافات والتعديلات التي أدخلت عليهما، وأيضاً تحديد أيهما أقدم أو أحدث. وقد نشر عدد محدود من السير الشعبية لا يتجاوز العشرين بأية حال من الأحوال، أما البقية فلم يتم بحثها بعد.. وبناء عليه، يتناول هذا المقال أكثر السير الشعبية شهرة، والتي سبق نشرها.

وقد حددت مجال بحثي بأوائل السير الشعبية في الظهور، لأنني اعتبرها أكثر تنظيماً واتساقاً من حيث الكيف، ولا يعنى ذلك الإقلال من أهمية السير الشعبية التي ظهرت في وقت لاحق، ولعل دراستها حسب ظهورها زمنياً يعرض إمكان تتبع مراحل تطور ونمو هذا النوع من الشعر الملحمي العربي.

كتبت السير بلغة سهلة، أقرب ما تكون إلى اللغة المنطوقة، تظهر بها بعض العامية المصرية.. ولا تختلف لغتها باختلاف المنزلة الاجتماعية لأبطالها، لكن تزيد أحاديث الحكام والحكام طولاً وإسهاباً. إلى حد ما، تختلف نسبة الشعر إلى النثر من سيرة إلى أخرى، لكن النثر دائماً السائد، مكوناً السواد الأعظم من النص. يستخدم الشعر في اللحظات الحرجة لوصف الحالة المعنوية للأبطال، وفي الخطب والرسائل، وبعض المشاهد المكررة مثل مشهد ما قبل المباراة. وفي الواقع، يمثل الشعر في السير عنصراً منفصلاً، ولذلك فمجال بحثي محدد بالنثر في أوائل السير الشعبية.

ويتكون الجزء الرئيسي من النص في معظم السير من نثر قصصى، يعرف بالسجع.. ويستخدم ليعطي تأكيداً خاصاً على المشاهد المهمة: الخطب... الرسائل... وصف الأحداث العاطفية كالمعارك أو المبارزات.. الاحتفالات: النبوءات... أو وصف الشخصيات. وعلى أية حال، فيختلف نص السير المقفى تماماً عن سجع معلقات ورسائل القرن العاشر الميلادى، رغم وحدة المنشأ. والسجع في المعلقات والرسائل أداة أسلوبية، أما في السير فلغة النثر المقفى بسيطة، والتعبيرات خالية من المحسنات، والقافية محددة بالكلمات المعروفة، ولا يحدث فيها التلاعب بالألفاظ الموجود بالمقامات ويؤدى السجع دوراً مزدوجاً في السير، فيسهم في خلق موسيقى داخلية، ويلعب في الوقت نفسه دوراً مهماً باعتباره تقنية في أسلوب الرواية الشفهية تساعد على التذكر.. يستدل على ذلك من حقيقة أن معظم التعبيرات والتركيبات والعبارات التي تميز الأدب المنطوق تحدث في النثر المقفى.. وقد أتاحت طبيعة اللغة العربية، التي تعطي إمكانية عدد هائل من القوافي، استخدام هذا النوع من النثر، لكننا لا نستطيع بالطبع مقارنة

السجع بالشعر الذى تحكمه قواعد أخرى.... ومن ثم فإن تلك القوافى التي تظهر بصفة متكررة في السياق والمواقف نفسيهما - تؤدى وظائف شبيهة بتلك التي تظهر في الشعر الملحمي المنطوق، وذلك وفقاً لنظرية بارى لورد.

يلعب الحوار دوراً مهماً في بناء السير الشعبية، حيث يتميز الأدب المنطوق عموماً بما يحتوى عليه من حوارات وأحاديث. وكما أرى.. فمقتطفات الكلام غير المباشر التي قلما نجدها في النصوص ما هي إلا نتاج إضافة من محررى النسخ المطبوعة.. يبدأ الحوار عادة بفعل 'قال'، وينطق الراوى بصيغة ضمير الغائب، عدا حالات قليلة...

أدى تواجد عدة عبارات من العامية المصرية - رغم قلتها - إلى افتراض بعض المتخصصين أن السير الشعبية كانت تروى بالعامية... لا يبدو ذلك صحيحاً، فلو كان كذلك لزادت العامية فيها كثيراً رغم مهارة المحررين. علاوة على ذلك، فقد أعطت اللغة الأدبية رونقاً ومكانة خاصة للعمل، الذى مثل عند الراوى أهمية ما بكل تأكيد. ويتضح من محتوى السير أن مؤلفيها كانوا على درجة من المعرفة، ولديهم المقدرة على استخدام اللغة الأدبية، لكن جرت في الغالب محاولة أثناء عملية التحرير والنشر لفتح اللغة، وتنسيق الأسلوب، بالإضافة - وعن غير عمد - إلى إدخال بعض العامية المصرية... وتدل الأخطاء النحوية العرضية، هنا وهناك، على أن المحررين، أو ربما النساخ، لم يكونوا على درجة كبيرة من المهارة، وقد تكونت السير، بشكلها النهائى، في مصر التي كانت المركز الثقافى حتى قبل انهيار الخلافة العباسية.

كان المستمع - وما زال - هو المقصود من السير الشعبية، حتى بعد تدوينها ونشرها، وقد استلزم التكرار الشفهى بعض المتطلبات التي لا يحتاجها القارئ... كان على الراوى امتلاك ذاكرة جيدة؛ حتى لا ينسى أيًا من أحداث السيرة الرئيسية، لكن كان من المستحيل عليه - بأية حال من الأحوال - أن يحفظ المادة كلها، لذلك فقد بنى فنه على الارتجال... يتضح ذلك من تعدد الروايات للسيرة نفسها. وفي الارتجال.. اعتمد الراوى على مخزونه التقليدى من التعبيرات الثابتة، والعبارات المتكررة، والتميمات الرئيسية، وأشكال الحكمة الأساسية، حتى يسيطر على تنظيم مادته. واعتياده استخدام هذا المخزون سهل عليه رواية السيرة لساعات طويلة، وأياماً متعاقبة، لأنه لم يكن بحاجة للبحث عن كلمات أو تعبيرات جديدة لكل مشهد. وكما أثبت لين في القرن التاسع عشر - فترة ازدهار السير الشعبية - أن كل راوٍ تخصص في سيرة واحدة، وسهل عليهم ذلك روايتها.

يحتوى نثر السير الشعبية على غالبية التقنيات المستخدمة فى الإنشاء الشفهي.. وإذا قلنا إن كل سيرة تنقسم إلى ثلاث طبقات: بطولى - رومانسى - دينى، نجد أن النوع الأول هو السائد إذا ما قورن بالطول الكلى للسيرة. وفيما تبقى من مناقشتى لن أذكر كل الأمثلة المتاحة، لكنى سأقتصر على أوضح الحالات التى تتكرر فى السير الشعبية الأربعة الأولى.

توجد عبارات شائعة فى السير الشعبية، وهى إما أفعال أو تعبيرات ثابتة، تصف مشاهد معينة متكررة، وذلك فى نفس القدر من الكلمات تقريباً.. وأكثر تلك العبارات شيوعاً: «قال الراوى» - الذى يكرر بين حين وآخر، ويستجاب للأوامر بتعبير الامتثال: «سمعاً وطاعة»، ويتكرر غالباً فى وصف اللآئم تعبير: «أكلوا حتى اكتفوا»، أما فى النثر المقفى فنذكر الغدب: «أصبح الصباح، وأضاء / أشرق بنوره ولاح، والليلى التالية ب: «وولى النهار، وأقبل الليل بالاعتكار.. نجد غالباً فى السير الشعبية وصفاً تفصيلياً لأحداث بعينها، قد تبدو لنا ذات أهمية، لكنها تمنح الراوى والمستمعين هنية من الراحة، وتشتمل هذه على وصف الرحلات: «وصار يقطع البرارى والقفار، والوديان والوعار، وفى رواية أقصر: «ومازال سائراً...» وختامها: «إلى أن / حتى وصل إلى / أشرف على...» مثال آخر على الوصف التفصيلى هو كتابة رسالة وإرسالها، حيث تستخدم مجموعة من الأفعال الثابتة: كتب - طوى الكتاب وأعطاه لى - أمره - فأخذه - وساد - وصل - دخل - سلمه الكتاب / فأعطاه الكتاب، وتفضل بعض هذه الأفعال فى الروايات الأقصر طولاً. وغالباً ما يختتم مشهد زفاف ب: «وأقيمت الأفراح، والليالى الملاح / ويأتوا بالأفراح، والليالى الملاح»، وبعد ذلك تقارن العروس بلؤلؤ لما تكتشف بعد - والتعبير عن حالة البطل المعنوية لها نصيب أيضاً، فيوصف غضبه ب: «وغضب غضباً شديداً، ماله من مزيد / ليس له مزيد.. طار من عينيه شرار.. ولما سمع هذا الكلام، سار الضياء فى عينيه / وجهه ظلام.. أسودت الدنيا فى عينيه..» أما ما يقع فيه من مشاكل: «فصعب عليه، وكبر لديه، ومن شدة ما جرى له غشى عليه...» أما الحب: «نظر إليها نظرة، أورثته ألف حسرة..» والفكاهة ب: «ضحك.. حتى استلقى على قفاه..» توجد عبارات ثابتة تقال قبل المقاطع الشعرية مثل: «فكتب.. يقول.. ثم إنه أشار إليها يقول.. فأنشد يقول / أنشدت تقول»، وقبل استئناف الرواية: «فلما سمع ذلك الكلام.. فلما فرغ من شعره ونظمه / هذه الأبيات / كلامه.. وما فرغ من شعره ونظمه حتى..» توجد تعبيرات دينية كثيرة، منها: «قال كلمة لا يخذل قائلها»، وغالباً ما يستخدم تعبير: «لا حول ولا

قوة إلا بالله العلى العظيم، أما مشاهد المنازلة والمعارك فلها نصيب كبير من التعبيرات الثابتة، ويسبقها ارتداء العدة الحربية: «لبس درعاً ثقيلاً، وتقلد بسيف صقيل، ورمع طويل..» وعند وصول البطل إلى ساحة النزال: «وبرز إلى الميدان، وصال وجال، وطلب القتال والنزال / لقاء الأبطال / مبارزة الأبطال». يقدم البطل نفسه ب: «من عرفنى قد اكنفى، ومن لم يعرفنى أنا أعرفه بنفسى...» وأثناء العراك: «وحمل كل واحد منهم على صاحبه.. التقى البطلان فى ساحة الميدان، بضرب سيف وطعن سنان.. واشتبكا معاً فى الحرب بضرب سيف وطعن رمح، وأخذ فى كر وفر، وقرب وبعد.. ودار بينهم الأخذ والرد، والقرب والبعد، والكر والفر.. يهد وجود الغراب حضور ملك الموت، وهو فى نفس الوقت رمز لفراق الأحبة: «وحان عليهم الحين، وزعق فوق رؤوسهم غراب البين..» وأخيراً تأتى صرية السيف الحاسمة: «وضربه بسيفه على هامته، ألقي رأسه قدماه.. ضربه على عاتقه، أطلع سيف يلمع من علانقه.. وطعنة الرمح: «طعنة بالرمح فى صدره، طلع سنان يلمع من ظهره.. وينتهى مشهد المبارزة: «وسقط قتيلاً، وفى دمه جديلاً..» وتحتوى مشاهد ساحات النزال على عبارات كثيرة تتكرر بصفة دائمة، وعادة ما تكون مقفاة، فيوصف اقتراب جيش على سبيل المثال بذكر الغبار المتطاير: «وإذا بغبار قد علا وطار، وملأ الأقطار،» ويلى ذلك على الفور: «ولما انكشف بدت منه / بان من تحت عساكر / ظهر جيش جرار، ثم تأتى المعركة: «والتقى رجال برجال، والأبطال بالأبطال.. فما كنت ترى إلا رؤوساً طائرة، وفرساً حائرة، وأدمية فائرة.. ولم يزل / لازال / مازال السيف يعمل، ودم يزل / يبدل، ورجال تقتل، ونار الحرب تشتعل.. وسيوف زعقت، ورماح تكسرت، ورؤوس سقطت..» ولا يشعر الأبطال بأى خوف: «بقلب أقوى من صوان.. بقلب لا يخشى ولا يهاب»، وغالباً ما يطلقون صرخة تبث الرعب فى قلوب أعدائهم: «صاحوا أصواتاً ارتجت لها / رجّت منها الوديان والجبال.. فصاح.. بصوت كالرعد القصيف..» يصوبون رماحهم على العدو، ويطلقون العنان لجيادهم: «وقوم السنان، وأطلق العنان / قوموا الأسنة، وأطلقوا الأعنة..» ويبدأ الجيش المهزوم فى الفرار: «ولوا الأدبار، وركنوا إلى الهرب والفرار، وتبعوهم.. وشتوهم فى البرارى والقفار..» يعود الجيش المنتصر إلى بلاده محملاً بالغنائم: «وعادوا كاسبين غانمين / غانمين ظافرين»، حيث تخرج النساء مهلات لتحية الأبطال: «فاستقبلتهم نساء بالرقص والغناء»، وقد أوردت العبارات السابق ذكرها فى كامل صورتها، فيتتبع الراوى التبديل بينها

أو التطويل فيها أو الحذف منها، لكنه يحافظ دائماً على الكلمات الرئيسية فيها تستخدم مجموعات الأفعال الثابتة في وصف متدرج للأبطال وأعدائهم، والجمال والقبح، وأيضاً عند نقاط التحول أو الذروة في السيرة. يتم غالباً التبديل بين صيغ العبارات التي تصف المعارك ومباريات المبارزة، ويؤدي ذلك أحياناً إلى أخطاء فيما يختص بالعدد، فقد يتبدل المثنى في حالة مبارزة بين اثنين إلى جمع، وينتج ذلك من استخدام صيغ العبارات كما هي بدون تعديل لتناسب للموقف، مما يؤدي إلى التناقض أحياناً، وذلك مثل: «رأى في منامه، وفي لذيذ أحلامه، في حين يروى فيما بعد أحد الكوابيس. وتكرر صيغ العبارات والتعابير بأكملها في سيرة ذات الهمة، التي تعد أطول السير التي تم بحثها حتى الآن، بينما تتكرر تلك الصيغ بصورة مختصرة في سيرة الزير سالم، التي تعد بدورها أقصر السير.

لا تحتوي السير الأربع الأولى، إذا ما قورنت بالشعر الملحمي للأمم الأخرى، على صياغات وصفية كثيرة، أما ما تحتوي عليه منها فتتكون من اسم + صفة، أو اسم + اسم، وغالباً ما يأتي استخدامها لوصف المحاربين، مثل: «فارس صنديد/ الفرسان الصناديد»، والسيف: «السيف البتار/ السيوف البواتر.. السيف الثقيل/ السيوف الثقيلة»، والرمح: «الرمح الطويلة/ الرماح الطوال.. الرمح الأسمر». يطلق أحياناً على الكفار من الأعداء: «لعين/ ملعون/ نجس»، وتوجد صفات عدة للأبطال تشبههم بالأسود، كما سترى فيما بعد، تستخدم الصفة وحدها أحياناً بدون الموصوف، مثل: «الصناديد- الأبطال»، والسيف: «البتار- الضال». وقد تستخدم في تسلسل من الصيغ المقفاة، مثل: «البيضاء الثقال، السمراء الطوال»، ومن الملاحظ أنه لا توجد صفات ثابتة مرتبطة باسم كل بطل.

يعوض النقص في كمية الصفات المستخدمة عدد التشبيهات الهائل، التي تعد سمة من سمات السير الشعبية، وهي في العادة قصيرة، وتستخدم في وصف المعارك والأبطال وجمال الفتيات وما إلى ذلك، وتأتي أحياناً مقفاة، مثل: «التقى البطلان، كأنهما جبلان.. تقارن الجياد أو راكبوها بالغزلان: «فرسان كأنهم غزلان/ أخف من الغزلان.. والدم بشقائق النعمان: «مثل شقيقة الأرجوان.. وضربة سيف أو طعنة رمح بلسعة نار: «مثل لسعة/ لدغة نار.. والفرسان بالجان: «الفرسان كأنهم مرده الجان»، أو بالجراد: «مثل الجراد المنتشر.. والأبطال بالوحوش- غالباً بالأسود- «أسد/ ليث/ سبع الغاب.. الأسد الضرعام.. الأسد

العابس.. الليث العابس.. الأسد الغصنفر.. الأسود/ السباع الكواسر.. وقد تشبه بالنسور «فرسان كأنهم العقبان»، أما النساء فتشبه بأغصان البان: «وهن يتمايلن كغصون البان»، أو بالنجوم: «كأنهن نجوم طلعت»، أو بالقمر المكتمل: «كأنهن البدر التمام.. كأنهن القمر في ليلة أربعة عشر». توجد أيضاً تشبيهات طويلة في السير، مثل: «كأنه قلة من القل، وقطعة فصلت من جبل.. وصارت الرؤوس تتساقط مثل ورق شجر أيام الخريف.. برى كما يبرى الكاتب قلمه.. ولما دخل عليها وجدها جوهرة/ درة ما ثقت،.

من المعروف أن السير الشعبية.. تماماً مثل الشعر الملحمي لسائر الأمم الأخرى- استخدمت المبالغة أو الإطناب، خاصة في مشاهد المعارك، حيث يكسر جند قليل من العرب شوكة جيش جرار من الأعداء، ومن كم الأمثلة الكبير المتاح سأذكر اثنين فقط، يتكرران بشكل ملحوظ: «وجرى بينهم حرب وقتال، يشيب منها رؤوس الأطفال/ وحصل بينهم حرب شديد، يشيب الطفل الوليد.. وضربه بالسيف شجه نصفين، فوقع على الأرض قطعتين».

اللغة العربية غنية بالمترادفات، ويكرر عدد كبير منها في السير الشعبية رغم أن الاختيار هنا محدد بالكلمات الشائعة والمعروفة، ولعله من المثير ملاحظة أنها تتكرر في أزواج ثابتة من الكلمات، مثل: «القد والاعتدال.. عساكر وجنود.. في القوة والشدة/ البأس.. علا وطار.. عادوا كاسبين غانمين.. البرارى والقفار.. ذله في حرب وقتال، وكفاح ونضال»، ويمكن ذكر أية كلمة قبل الأخرى في هذه الثنائيات، مما يسهل تكوين العبارات المقفاة، حيث يستطيع الراوى بناء سلسلة طويلة منها، مستخدماً مخزون المترادفات الهائل المتاح أمامه.

يعد التكرار سمة من سمات الأدب المنطوق بصفة عامة، والسير الشعبية بصفة خاصة، ويحدث ذلك بأشكال عديدة، أكثرها استخداماً تكرار أمر أو نصيحة من البطل، حيث يكررها الراوى كلمة كلمة عندما يروى كيف نفذ ذلك الأمر أو النصيحة. والمثال الذي أذكره هنا مأخوذ من سيرة «بنى هلال، فصاح بولده فهد قائلاً: خذ معك مائة فارس وأذهب إلى مرج الزهور..، وبعد ذلك ببرهة: «فأخذ فهد مائة فارس وتوجه إلى مرج الزهور..». وشكل آخر من أشكال التكرار يكون في صورة معلومات عن قبيلة أو شخص ما، يذكرها الراوى، ويكررها فيما بعد كلمة كلمة على لسان إحدى الشخصيات... ومثال على ذلك: «من حاكم مكة المكرمة،

وهو الأمير قرضب الشريف بن هاشم من نسل بنى هلال...، وبعد ذلك بعدة سطور يقول حاكم الروم لحضوره من النبلاء: «فقال الأبلع: من هو الحاكم على مكة في هذه الأيام؟ قال له قرضب الشريف بن هاشم، وهو من بنى هلال...». قد يذكر الراوى حدثاً ما، ثم إحدى شخصياته لشخصية أخرى، وأحياناً تخبره الشخصية الثانية لثالثة، أو تحكيه فى رسالة، ثم تفرض الشخصية الأخيرة فى هذه السلسلة شعراً يروى الحدث، لكنه يتكون فى هذه الحالة من كلمات مختلفة. وأخيراً... قد يأتى التكرار فى صورة تعداد أو إحصاء، وكمثال على ذلك من سيرة «بنى هلال» مرة أخرى: «قال لدمدام: خذ خمس كرات، واكسب القوم من شرق، وقال لمروان: خذ خمس كرات، واكسب على الأعداء من الغرب، وقال لبرطوم: اكسب القوم من الجنوب، وأنا أكسب القوم من الشمال...».

عندما يبدأ الراوى فى حكاية السيرة، يجب ألا تقتصر معرفته على مخزون العبارات الأساسية الذى وصل إليه عبر الأجيال، لكن أيضاً على بقية محتويات، وأساليب بنائها.. تشتمل تلك الأساليب على ما يطلق عليه ألبرت لورد «التييمات»، وليست التيمة مجموعة ثابتة من الكلمات، لكنها مجموعة من الأفكار (the singer of tales) كما مبريدج: ماساشوسيت، ١٩٦٤، ص ٦٩). ولأن التيمات لا تتكرر بنفس المجموعة من الكلمات، يعتمد طولها على نوعية الشخصية التى تمثلها، من حيث ما إذا كانت شخصية البطل نفسه أم شخصية ثانوية، وما إذا كانت تسير بالأحداث خطوة إلى الأمام، أم أن لها مدلولها الخاص المستقل. وتتكون التيمات من عدد محدد من القوالب، مرتبة بطريقة معينة، يستطيع الراوى استخدامها كيفما يترأى له، سواء بالتقصير أو التطويل أو الحذف. وتوضح تيمة المباراة التى تتردد باستمرار فى السير ذلك الفكر، حيث يوصف ارتداء البطل للدروع، وامسقاطه صهوة جواده، ثم وصوله ساحة المعركة، وتحديه أعدائه طالباً المباراة، ومعرفاً بنفسه... وإذا قبل أحد خصومة المباراة، يتلو كل بدوره قصيدة يمتدح فيها نفسه ونسبه وقبيلته، ويلعن أعدائه.. تبدأ المباراة بعد ذلك، وتغطى المتبارين سحابة من الغبار تخفيهما عن الأنظار بينما ينق فوق رأسيهما غراب البين. قد تستمر المباراة أياماً، فيأوى المتبارزان كل إلى خيمته فى الليل، ثم يواصلان مع إشراف يوم جديد. ويقاثل البطل برمح وسيف، وأحياناً نشاب، ويحمى نفسه من هجمات العدو بدرع وخوذة.. تكسر أسلحتهما أحياناً، ويضطران للمبارزة بأيديهما العارية، وقد يستخدم أحدهما إحدى الحيل المعروفة، أو المراوغة وفى أثناء ذلك ربما يجرح أحد

المتبارزين تنتهى المنازلة عادة بذبح العدو أو فراره، وأحياناً أخرى بأسره.. وقد يقع البطل من على جواده مضرجاً فى دمائه، ويأتى زملاؤه لمساعدته وإنقاذه من موت محقق، يسمح هذا المخزون الغنى بالعناصر لتيمة المباراة بتجنب الراوى للمل، رغم حقيقة أن هذه التيمة تتكرر مرات عديدة داخل السيرة الواحدة. ويذكر الراوى فى كل سيرة مبارزة واحدة على الأقل بين الأقارب: أب وابنه، أو أم وابنها، أو أخوين، ويزيد ذلك من تشويق وإثارة المستمعين وبالإضافة إلى ذلك تتكرر تيمات: المعركة - الثأر - حب ابنة العم - نبوءة فى حلم - الرجم بالغيب - العذراء التى لن تتزوج سوى المنتصر فى مبارزة - رحلة الصيد - كتابة وإرسال خطاب - مقابلة الضيوف والترحيب بهم، وغالباً ما يكونون شعراء جائلين - الزهد أو التقشف - الاهتداء إلى الإسلام - الشورى - حشد الجيش - الخروج فى حملة عسكرية - مصارعة البطل مع أحد الوحوش، وغالباً ما يكون أسداً - النحيب على البطل المقتول، أو الذى يظن أنه كذلك - تحرير أحد أفراد القبيلة، وعادة فتاة مخطوفة - وصف الجياد - جمال المرأة - قبح إحدى الشخصيات الشريرة - وصف الطبيعة أو القصور الفخمة.

تترابط بعض هذه التيمات مع بعضها لتكوين بناء أكبر، فيمهد مثلاً تسلم رسالة تحمل أخباراً عن وصول عدو - إلى حكاية عن الحرب... وفى هذه الحالة تتبعها تيمة أخذ المشورة، وحشد الجيش، والخروج فى حملة عسكرية، ثم الحرب نفسها... يتألف كل ذلك، ويكون بناء عضوياً واحداً. يمكن أيضاً أن يكون أسر أحد أفراد القبيلة أو خطف فتاة - محبوبة إحدى الشخصيات الرئيسية عادة - تمهيداً لتيمة الحرب... وتبدأ تيمة الأخوين اللذين تضع زوجة أحدهما ولداً، وزوجة الآخر بنتاً. أحياناً فى الوقت نفسه - قصة حب طويلة، عندما يكبر الطفلان، ويقعان فى حب بعضهما البعض... وقد تبدأ تيمة الجواد المفضل عند البطل القصة المعروفة والناجحة عن سرقة الجواد... وتبدأ تيمة الصيد القصة المشهورة عند أهل الشرق: البطل الذى يطارد غزالاً، فيضل عن صحبته، ويجد نفسه فى بدمجهول، حيث يمر بمغامرات عجيبة.. وترتبط تيمة زوجة شيخ القبيلة الحامل، التى يطردها زوجها، أو تهرب عقب موته، وتأوى إلى قبيلة أخرى، بتيمة تربية وتنشئة البطل بعيداً عن قبيلته غير مدرك لأصله ونسبه، ثم مبارزة بين الأقارب وتعارفهم فى ساحة المعركة. ويمكن أن تدخل إحدى التيمات فى عدة قصص، كتيمة التكر والتخفى التى توجت فى حكايات الحرب، وحكايات محاولة سرقة جواد، وقصص الخداع. هذا، وتمثل

غالبية التيمات فى السير الشعبية جزءاً مهماً من الشعر الملحمى الذى أنتجته القرحة البشرية عبر التاريخ.

وبعداً عن ذلك، تقترح تيمات معينة فى قصص الأبطال الرئيسيين فى السير الأربع الأوائل وجود علاقة مشتركة أو تأثير متبادل، فنجد مثلاً أن عنتره وأبو زيد وعبد الوهاب بن ذات الهمة - وهم أبطال السير - جميعهم سود، نتج ذلك عن أسباب طبيعية فى حالة عنتره، فهو ابن أمة أثيوبية، أما الآخرون فنتيجة مصادفات عجيبة. وقد شغل عنتره وذات الهمة والوزير سالم فى شبابهم وظائف ثانوية بقبائلهم: عنتره لأنه ابن أمة، وذات الهمة لأنها اختطفت فى طفولتها من قبيلة أخرى، والوزير سالم بسبب عقوبته من أخيه الأكبر لأنه عصاه. يوجد أيضاً ميل فى السير الأربع إلى ربط البطل بشخصية أخرى، غالباً ما تكون مساعدة لها: عنتره وشيبوب، ذات الهمة ومرزوق، عبد الوهاب والبطال، أبو زيد ودياب، الوزير سالم وكليب. قد يشير ذكر عنتره وحصانه الأجر فى بقية السير إلى تأثير سيرة «عنتره» عليها بطريقة أو بأخرى، ويؤكد ذلك نظرية بعض الأدباء - فاروق خورشيد - أن سيرة «عنتره» هى أول السير الشعبية. يوجد أيضاً ذكر للأمير حسن، شيخ بنى هلال فى سيرة «الوزير سالم»، كما يذكر الراوى الوزير سالم فى بداية سيرة «بنى هلال». وتتفق السير الأربع فى عدة أشياء.. فبدأ الحدث ببعض العبارات الدينية، ثم يشرح الراوى فى سرد نسب البطل أو الأبطال.

وتدور الأحداث فى شبه الجزيرة العربية، حيث ولد أبطال السير وترعرعوا.

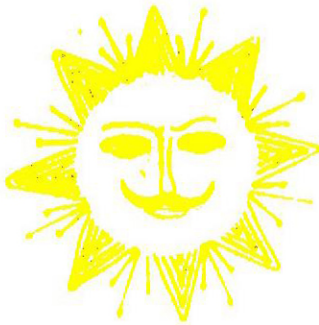
ولا يوجد ذكر لأى نوع من السلطة المركزية فى هذه السير. نشعر بعبق ابن العم - التنبؤ عن طريق الرمال والمياه - غارات القبائل على بعضها البعض... وتتكون سيرة «الوزير

سالم» بأكملها، وهى أقصر السير المعروفة من هذه التيمات، أما السير الأخرى فتشتمل على جزء إضافى، يخرج بالأحداث خارج شبه الجزيرة العربية. هذا بالطبع تقسيم عام، ويمكن تقسيم السير إلى أقسام أصغر، لكن المهم هو تتبع كيفية الانتقال من الداخل إلى الخارج، وتنتهى السير بموت أبطالها الرئيسيين.

وتكون السير الأربع التى ناقشتها وحدة عضوية واحدة، تسير فيها الأحداث تجاه نهاية محتمة: قهر البلاد الوثنية ونشر الإسلام فى سيرتى «عنتره» و «ذات الهمة».. وهو هدف سيرة «بنى هلال» أيضاً، رغم أن الهدف الظاهر تحرير الشيخ الأسير... أما أحداث سيرة «الوزير سالم» فتهدف إلى الانتقام لقتل كليب.

ويسيطر الراوى تماماً على مادته الهائلة الحجم، وهو دائماً حاضر البديهة، فيلقى بتعليقاته، ويتنبأ أحياناً بما سيحدث فيما بعد، أو يشير إلى شخصية بقوله: «سأذكره فى مكانه الصحيح»، أو «عندما يحين الوقت» يسمح أحياناً للشخصيات بالحديث، وسرد مغامراتهم.. قد يرجع بالزمن إلى الوراء، ويحيد عن سير الأحداث، ثم يعود ويواصل بقوله: «دعونا الآن، ونصل ما قطعناه من حديث» يشرح الراوى التحولات المفاجئة فى الأحداث بقوله: «وكان سبب ذلك...» وفى الوقت نفسه يحاول إقناع مستمعيه بمصداقية حكاياته، فيذكر أسماء الناس الذين من المفترض أنهم شهدوها، أو يذكر اسم الشخص الذى روى له تلك الرواية.

تلك الخصائص والصفات، وطريقة استخدام مؤلفيها لها فى بناء أعمالهم تجعل السير الشعبية متوازنة، ومتراصة، ومتسلسلة تسلسلاً منطقياً.



نصوص من ..

سيرة بني هلال

الراوى: يوسف أحمد يوسف*
مركز البدارى - محافظة أسيوط
جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

١- ميلاد أبو زيد

نعم لذكر النبي قلبنا حار
اللى ما يصلّى ع النبي نادى
أصلّى عليه عدد موج لآبحار
عدد شعر راس ابن آدم

تقول هات تارك الصلايه
وبعد مدحى فى أكحل العين
محمد وجنبه البشائر
ودعت الكلام بين الفريقين
عرب نجد اسمه الهالين

كثير الصلايما ليه علامات
إمنوره فوق جبينه
تارك الصلا نهار لما مات
حواليه الحوارى حزينه

كان رزق وسرحان لتنين
محبين ولا فيش عداوه
جأبوا منقله هما لتنين^(١)
ودار اللعب ويا السلاوه^(٢)

تروح فين ياتارك الفرض
ويكره نمشى عرايا حفايا
ويوم النار توفد ع الأرض

ولا كان حدش يهمه
ولا زغبه ولا هالين
إلا رزق شاور يكمه

جَالَتْهُ جَمِيعُ الْعَرَابِ^(٣)
إِلَّا رِزْقَ لَمَّا طَلَّ بِالْعَيْنِ
دُمُوعُهُ نَزَلَتْ جَابُوهَا
وَلَقِيَ عَرَبُ الْهَلَالِيِّينَ
جَابُوا وَلَدَهُمْ يَدْعُوهُمْ

ثَانِي رِزْقَ لَمَّا طَلَّ بِالْعَيْنِ
لِسَانُهُ مَرْبُوطٌ ثَلَاثَةَ
وَلَقِيَ الْبَدَوِيَّ جَارَهُ صَغِيرِينَ
وَالثَّانِي جَنْبَهُ ثَلَاثَةَ

رِزْقَ ثَانِي لَمَّا طَلَّ بِالْعَيْنِ
وَدُمُوعُهُ نَازَلَهُ دَخَالِي^(٤)
لَقِيَهُ وَحْدَهُ مِنَ الْقَاعِدِينَ
قَاعِدَ وَحْدَهُ وَالْكُرْسِيَّ خَالِي

إِلَّا رِزْقَ قَامَ مِ الْجَمْعِ زَعْلَانُ
أَبُو الْعُرُوضِ النَّصِيفِ
إِلَّا رِزْقَ خَذَ بَعْضُهُ مَرْوَحُ
أَبُو الْعُرُوضِ النَّصِيفِ
جَآتْ شَقَّتُهُ بَيْنَ لَاشْجَارِ^(٥)
مَيْنَ يَوْرسَكَ يَاقِلِيلِ الْخَلِيفِ^(٦)

لَمَّا رَوَّحَ إِلَى نِسْبَةِ الزَّيْنِ^(٧)
تَعَالَى جَاءَ عَادَ يَا شَرِيفَهُ
يَاخْضَرَهُ مِنْ يَوْمِ جِيئِي بِلَدِي
جِيئِي فِي عِزِّ صِبَايَ
لَا يَوْمَ حَمَلْتِي وَجِيئِي وَلَدِي
وَلَا يَوْمَ قَالْتِي يَا بَايَا

قَالَتْهُ يَا رِزْقَ أَقْعُدْ وَارْتَاخُ
دَانَتْ دَلَّيْتُ دَا حِيْلِي^(٨)
مَادَامَ رَبِّكَ مَا جِئْتُ بِعِيَالٍ
يَاكَ هَاجِبُكَ الْوُلْدِ حِيْلِي^(٩)

قَعَتُ تَبْكِي دَا نِسْبَةِ الزَّيْنِ^(١٠)
قَعَتُ تَبْكِي دَا خَضْرَهُ الشَّرِيفِ
جَآتَهَا شَمَهُ دَا مَرَّتْ سَرْحَانُ^(١١)
وَلِيَهُ الْبُكََا يَا شَرِيفَهُ

رِزْقَ عَايِرْنِي بُولَدِي
عَايِرْنِي بِقِلَّةِ الْخَلِيفِ
قَالَتْ تَعَالَى عَلَى بَرَكَةِ الطَّيْرِ
حَسَالَهُ يَجُودُ بِالْخَلِيفِ^(١٢)

وَاِزِيرَتْ فِي خَلْقَهَا^(١٣)
مَتَبَعْدَةً فِي غَطَاهَا
يَمَا طَلَعُوا عَلَى بَرَكَةِ الطَّيْرِ
تَسْعِينَ صَبِيَهَ مَعَهَا

شَوِيَّتَيْنِ لَمَّا طَبَّ طَيْرِ إِيْبِضُ
وَكَانَ بَيَاضُهُ دَا رِيْشِي
اِتْطَلَبِي عَادَ يَا خَضْرَهُ
اِتْمَنِّي عَادَ يَا شَرِيفَهُ
وَلَا خُدْشِي الطَّيْرَ لِبَيْضُ
كَلَامَ رِزْقَ بَكَانَهُ^(١٤)

وَبُكَرَهُ الزَّمَقَ لِيَهَ يَحْضُرُ^(١٥)
وَلَا يَحْمِينَا عَلَى الشُّبَارِي^(١٦)

شَوَيْتَيْنِ لَمَّا طَبَّ طَيْرَ إِحْمَرَ
 وَكَانَ حَمَارُهُ دَا رِيْشِي
 اَنْمَنِي عَادَ يَا خَصْرَهُ
 اَنْطَلَبِي عَادَ يَا شَرِيْفَهُ
 وَلَا خُدْشِي الطَّيْرَ لِحِمَرِ
 كَلَامَ رَزَقٍ يَكَّانَهُ
 وَيُكْرَهُ الزَّمَقَ لِيْهِ يَحْضَرُ
 وَلَا يَحْمِنِيْشُ عَلَيَّ الشُّبَارِي

وَشَوَيْتَيْنِ لَمَّا طَبَّ طَيْرَ إِخْضَرَ
 وَكَانَ خَصَارُهُ دَا رِيْشِي
 اَنْمَنِي عَادَ يَا خَصْرَهُ
 اَنْمَنِي عَادَ يَا شَرِيْفَهُ
 وَلَا خُدْشِي الطَّيْرَ لِخَضَرِ
 كَلَامَ رَزَقٍ يَكَّانَهُ
 وَيُكْرَهُ لِيْهِ الزَّمَقَ يَحْضَرُ
 وَلَا يَحْمِنِيْشُ عَلَيَّ الشُّبَارِي

لَمَّا طَبَّوْا طَيْرِيْنَ سُوْدَ
 سُوْدَ مَا بَيْنَ الْمَخَاشِي
 طَبَّوْا طَيْرِيْنَ سُوْدَ
 لِسَانَهُمْ مَّرْبُوطٌ ثَلَاثَه
 لَمَّا يَزْعَلُ يَطْوَحُ اَتْنِيْنَ
 يَزْمَقُ يَطْوَحُ ثَلَاثَه
 قَالَتْ اَدَى الطَّيْرَ اللِّيْ عَجَبْنِي
 آه يَا رَبِّيْ لَوْ تَدَّهَوْنِي
 بَسْ بُكْرَه الزَّمَقَ يَمَّا يَحْضَرُ
 وَرَزَقَ ضَرُّوْرِيْ يَنْهَمُوْنِي



خَصْرَةَ اَتَمَّنْتَ الطَّيْرَ لِسَوْدَ

مَتَبَعْدَهُ فِي غَطَاها

بِعَيْنِهِ رِزْقَ لَمَنْ رَقِيْهَا (١٧)

اَنْشَبَكَ قُوًى فِي هَوَاهَا

بَاتُوا هَمَّهُ لَتَنَيْنِ

سِرَاجِ الْهِنَّا بَاتَ قَائِدِ

اِنْوَسَقُوا بِالنَّبِيِّ الزَّيْنِ (١٨)

حَمَلَتْ خَصْرَهُ الشَّرِيفَةَ

وَبَلَّاشَ مِنْ لُشْهَرٍ وَلِيَّامَ

دُمُوعَهَا نَازِلَهُ سَعِيدَهُ

سَعِيدَهُ وَضَعَتْ بِقُمْصَانِ

وَضَعَتْ الْعَبْدَةَ سَعِيدَهُ

سَعِيدَهُ قَعَتَ تَبْكِي كَثِيرِ

وَلِيَهُ الْبُكَاءُ يَاسَعِيدَهُ

بُكَاءَا عَلَى خَصْرِهِ سَتِي

تَلَقَّاهَا مَا جَبَّتْشِي كَفِيَهُ

اِنْ كَانَتْ جَابَتْ بَنِيَهُ

خُدُّوا الْوَادِ وَهَاتُوها لِي

(بعد ما فاتت لشهر وليام، خصره الشريفه وضعت
بالاسمر سلامه، راحت البشاره للسجيع رزق، وقاله ريك جاد
بالخليفة).

رِزْقَ فَرِحَ بِالْبَشِيرِ

وَدُمُوعُهُ نَازِلَهُ يَتِيمَهُ

لَمَّا حَطَّ اِيْدُهُ فِي الْجَيْبِ

عَطَّاهُ جَوَاهِرُ يَتِيمَهُ

(طبعاً أبو زيد لما ولد، سلو العرب إن العريس = المولود،
لما يتولد، يتلموا العرب، ويجيبوا العريس، ويتكشفوا عليه، فهنا
جاءوا أبو زيد، وانكشفوا عليه، لقيوه إسود اللون، لا طالع لأبوه،
ولا طالع لأمه، قالوا الله، الفتنة طبعاً من زمان، قالوله



يارزق، دى خضره مالت، دى خضره مالت مع عبید
 الجلاب، الواد طالع اسمر اللون! قال دى منسبة، من عضا
 النبى (١٩)، وتمیل؟ المخ من رزق طار، قال من لازم أقطع
 الواد بالسيف، واموته، وتطلع هیه من البلد، قالوا كيف، قال ما
 خلاص، مادام مالت مع ابن الجلاب، یبقى خلاص، أنا
 ازعطها (٢٠)، واموت الغلام، واسمعوا اللى حصل).

رِزْقُ لَمَّا رُوحَ لِخَضْرَه
 زَعَقَ وَقَالَ يَانِسْبَةَ الزَّيْنِ
 يَاحْضَرَه يَاشْرِيفَه
 مِیْنِ اللّٰی دَخَلَ دَا عِنْدِكْ
 مِیْنِ اللّٰی دَاشْ فِرَاشِی
 قَالْتَلَهْ عِیْبَ عَادِ يَارِزِقْ
 عِیْبَ يَا اِبْنِ نَائِلْ
 عِیْبَ دَانَا وَلِيَه
 وَلِيَه وَقَلْتِ رِجَالِی
 كَرِیْمَ مَا تَقْدَرْ عَلِيَه
 بِمَشِیِ الدَّنَسِ فِی عِزَالِی

أَفْضَلَ مَا قُلْنَا عَ الْحَبِیْبِ صَلَّی

٢ - أبو زید فی جناین الغرب وحلم سعدة بنت الزناتى

مُسْلِمَ صَلَّی عَ اللّٰی قَامَ الدِّینِ
 ذَكَرْتِ الْعِصْمَ بَطْلَ صَلَّایَه
 وَیَوْمَ نَدَمَ یَابَلَّالَ یَادِّینَ (٢١)
 یَابُو بَكَرَ قِیَمِ الصَّلَّایَه

صَلَاةِ النَّبِیِّ عَمَّ تَسْكُنُ الْعَقْلُ
 وَتَشْفِی الْعِلْلُ وَالْمَرَّاضِی

طَلَّبُوا النَّبِیَّ یَدْفِی فَوْقَ
 قَالَ أُمْتِی فِ الْأَرَاضِی

كَتَبْنَا الصَّلَاةَ لِمَا لِيَهْ عَلَامَاتُ
 إِمْنُورَه فَوْقَ جَبِينَه
 تَارَكَ الصَّلَاةَ نَهَارَ لَمَّا مَاتَ
 حَوَالِيَه الْحَوَارِی حَزِينَه

تَرْوَحُ فِیْنِ یَا تَارَكَ الْفَرَضُ
 وَبُكَرَه نِمَشِی حَقَايَا عَرَايَا
 وَیَوْمَ النَّارِ تَوْقِدْ عَ الْأَرْضُ
 تَقُولُ هَاتِ تَارَكَ الصَّلَايَه

وَبَعْدَ مَدْحِی فِی أَكْحَلِ الْعِیْنِ
 مُحَمَّدَ وَجَنَبَه الْبِشَايِرِ
 وَدَعَتِ الْكَلَامَ بَيْنَ الْفَرِیقَيْنِ
 عَرَبَ نَجْدَ اسْمُهَ الْهَلَالِی

یَوْمَ أَبُو زَیْدَ نَدَمَ یَا عَرِینَا
 نَعْمِیْنِ یَاوَلَدَ الشَّرِیْفَه
 أَنَا خَایِفُ قَوِی مِنْ تَعَبِنَا
 بِحُورَه غَزِیرَه خَلِیْفَه

وَبِحُورَ خَلِیْفَه مَا تَنْعَامُ
 دِی مَطَالِبَه فِی الزَّیَادَه
 إِنْ جَاتِ لِأَبُو سَعْدَه مَتِیْنِ عَامَ (٢٢)
 مَا تَعْمَلِشِی لِلْفَرَمِ حَاجَه

تَحِلُّ الْإِبِلُ يَصْهَلُ الْخَيْلُ
لَمَّا تَكُونُ قَالَعَهُ اللَّجَائِمُ
إِنْ كَانَ خَلِيفَهُ سَهْرَانِ اللَّيْلِ
يَصْبِيحُ عَنِ الْأَكْلِ صَائِمٌ

الْجَارُ نَادَمْتُ يَا بُو زَيْدٍ
يَا اسْمَرَ يَا وَلَدَ الشَّرِيفَةِ
ارْكَبْ لِي وَصِيقَ الْقَيْدِ
إِحْمِي الْبَلَدَ مِنْ خَلِيفَةِ

هَآيَا جَارَ بَطَلِي فَلَاقَ (٢٣)
الْعَاقِبَةَ لَمْ نَجِئْهَا
لَمَّا تَفَضَّى جَنَائِنِ سَبَاقِ
قَوْمِ أَرِيحَ الْبَلِّ فِيهَا .

خَرَبُوا جَنِينَهُ دَا لِسَبَاقِ
وَعَنِيهَا لَمَّا كَانَ غَرِيبِي
خَرَبُوا جَنِينَهُ لِمَعْبِدِ
صَارَ الْغَرْبُ يَا بُو عَزِيزَهُ
مِيهِ وَتَسْعِينِ مَرْقَدِ
حُكْمِ السَّفِيرَةِ عَزِيزَهُ
خَرَبُوا جَنِينَهُ لِمَذْكُورِ
خَزَمَ كُلَّ الْمَلَاوِي (٢٤)

مِيهِ وَتَسْعِينِ مَقْرُونِ
جَابُوا تَرُوسَهَا لِلْقَهَاوِي
ضَرَبُوا جَنِينَهُ لِمَعْبِدِ
صَارَ الْغَرْبُ يَا بُو عَزِيزَهُ

مِيهِ وَتَسْعِينِ مَرْقَدِ
حُكْمِ السَّفِيرَةِ عَزِيزَهُ
حَدَّ جَنَائِنِ الْعَلَامِ
وَأَقْفَ عَلَيْهَا لِسَمْرَسَلَامِهِ
حُوشَ اللَّيْلِ يَا وَادَ دَا حُوشِ
مِنْ جَنَائِنِ أَبُو غَدِيهِ
طَلَّقْنِي وَأَنَا كُنْتُ مَحْبُوسِ
وَهَانَ الْعَزِيزُ عَلَيْهِ

جَنَائِنِ الْعَلَامِ يَا رُوسِ
زَيَّ الْخَوَاتِ الشَّقَاقَةِ (٢٥)
طَلَّقْنِي وَأَنَا كُنْتُ مَحْبُوسِ
زَمَانَ جِئْتُ هُنَا فِي الرِّيَاضَةِ

سَيَّبُوا جَنَائِنِ الْعَلَامِ
رُوحُوا لَجَنَائِنِ خَلِيفَةِ
خَلِيفَهُ يُنْظَرُ مِنْ فَوْقِ
مِنْ فَوْقِ أَبُو عَرْفَ مَايِلِ
أَيَا عَرَبِ مِيَّتِي قَانُونِ (٢٦)
تَسَيَّبُوا بِكُمْ فِي الْجَنَائِنِ (٢٧)
اتَّبَدَى قُمْصَانٌ وَيَقُولُ
خَلِيفَهُ قَانُونُ وَقَانُونُ
إِنْ قَلَعُوهَا سَجَرَاتِ
عَ السَّبْعِ اللَّيِّ قَتَلْتُوهُ
جَائِيْنِ عَلَى وَخَدَ تَارِهِ (٢٨)

زَعَقَ خَلِيفَهُ وَيَقُولُ
يَانَا مُوقِدَهُ فِي حَشَايَ

لَا مَعَايَ لَا أَبٍ وَلَا آخُ
وَلَا زُولَ سَانِدٍ مَعَايَا

مِنْ طَلَعَتِي وَلَدِ شَقَّةِ
أَنَا التُّبْعِي كَانَ مِعَادِي
قَلِيلِ الْخَوَاتِ الْأَشَقَّةِ
أُمُوتَ لَمْ أَكِيدِ الْأَعَادِي

مِنْ يَوْمِ أُمِّي جَابَتْنِي
وَأَنَا فِ قَوْمِ الْعَزَائِمِ
لَا فِيهِ يَوْمٌ وَدَلَعَتْنِي
وَلَا بِنْتُ عِ الْفَرْشِ نَائِمِ

مِنْ طَلَعَتِي وَلَدَ زَيْنُ
وِرَامِي عَلَى كِنْفِي عِبَائِهِ
مَخَلَّفَتَشْ وَلَدَ زَيْنُ
يَقُولُ خَلَّى عَنْكَ يَا بَايَا

خَلِيفَهُ نَدَمَ: كُلِّ وَاحِدٍ وَسَعْدَهُ
بِالدُّلِّ مَا عُدْتُ رَاضِي
بِالصُّوْتِ نَادَمَ يَا سَعْدَهُ
قَالَتْهُ عَلَامَكَ يَا بَايَا

يَا بَتِّي صَبَحْنَا مَغَالِيبُ
وَحَيَاةٌ صِدَقَتْ لَامَانَهُ
بِعَيْنِي شَفَّتِ السَّبْعَ وَالْدَيْبُ
دَخَلَ عَلَيْهِ السَّرَايَا



يَا بَتَّى صَبَحْنَا مَغَالِبَ
وَحَيَاةً صَدَقَتْ لَامَانَهُ
بِعَيْنِي شَفَّتْ الْكَلْبَ وَالْدَيْبَ
دَخَلَ عَلَيْهِ الْبِنَايَةُ



تَقُولُهُ يَا بُوَى عَ الْبَدْرِ صَلَّى
وَالدُّورَ كُلَّهُ شَكِيَّتُهُ
أَقُولُكَ عَ الْإِلَى حَصَلَى
مَنَامِي الْإِلَى رَأَيْتُهُ

أَنَا حَلِمْتُ وَالْعَمَلُ كَيْفَ
مِنْ غَيْرِكَ طَائِلُ بَوُونَهُ (٢٩)
حَلِمْتُ الْبَحْرَ جَانَا فِ الصَّيْفِ
رَوَى بِلَدْنَا الصُّوُونَهُ (٣٠)

وَحَلِمْتُ قَنَدَه كَبِيرَه
شَلِيلَتَهَا أَرْبَعُ فَرَسَانِ
وَحَلِمْتُ عُودَ السَّفِينَه
يَا بُوَى انْضَضِعْ وَمَالُ



وَحَلِمْتُ أَرْبَعُ مَدَنَاتٍ وَقَعُوا (٣١)
خَلْفَ الصِّدْقِ مَانُقُولِشْ
وِدُولَه صَرُّوا مَانْفَعُوشْ
كَانُوا مُلُوكَ عَلَى أَرْضِ تُونِسْ

وَحَلِمْتُ خَلْقَاتِي قِصْرُوا
اتَشَدَّلِ الْيَوْمَ دَا حَالِي

عَلَى وَحُوشَةِ الْغَرْبِ جَسْرُوا
هَجَمُوا الْغَنَمَ بِاللَّيَالِي

خَلِيفَهُ قَالَ بِكَفَاكِ شَهَاوِينَ^(٣٢)
يَابِتْ مَتَقْلِشْ مَقَامِي
أَصْلُ الْحَلَمِ أَبُو الشَّيَاطِينِ
يَا بَتِ سَمَى وَنَامِي

قَالَتُهُ يَا بُوِي مَنَامِي مُجَرَّبُ
يَا مَاشِي عَلَى ضِلِّ سَيْفِكَ
يَا بُوِي مَنَامِي مُجَرَّبُ
تَشْرِقُ تَغْرِبُ بِكَيفِكَ^(٣٣)

خَلَّتْ خَلِيفَهُ فَقَرَّ لَمَّا هَامَ
مَعَاهُ مَنْطِقَهُ بَعْدَ خَالِي
وَنَادَى عَلَى الْوَادِ عَلَامُ
عَلَامُ بِلِكْتَابِ جَالِي^(٣٤)

يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلَكَ
يَا صَاحِبَ التِّيْتَةِ لِيَّ
يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلَكَ
شَغَلَنِي مَنَامُ الصَّبِيَّةِ

يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلَكَ
يَا بُو سَيْفِ كُلِّهِ جَوَاهِرُ
يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلِي
شَغَلَنِي مَنَامُ الْأَوَاهِرِ

الْعَلَامُ ضَرَبَ دَا رَمْلَهُ
أَبُو الْعُرُوضِ النَّصِيفَةِ
عَرِفَ اللَّيْ جَرَى فِ بَنِي هَلَالٍ
وَقَالَ طَهَبَجِتْ يَا خَلِيفَهُ^(٣٥)
أَفْضَلُ مَا قُلْنَا عَ الْحَبِيبِ صَلَّى.

الهوامش

* الراوي: يوسف أحمد يوسف، ولد في ٣ مارس ١٩٢٧، عمره ٦٩ عاماً، يقيم بقرية العقال المجاورة تماماً لمركز البداري، محافظة أسيوط، ورث رواية السيرة، وعزف الرباب، عن جده وأبيه، بدأ أداء السيرة والموال، واحتراف الفن الغنائي الشعبي، منذ كان عمره ١٣ سنة، عمل مع أكبر رواة المسيرة في محافظة أسيوط (الريس حامد الأسيوطي) حتى وفاته، عام ١٩٩٤. تاريخ الجمع: ١٨ و ٢٥ فبراير ١٩٩٦.

- (١) منقولة: لعبة السجدة.
- (٢) السلاوة: التسلية والترفيه.
- (٣) جالنتله: جاءت إليه.
- (٤) دخالي: بغزارة.
- (٥) شفته: طلته؛ دخلته؛ نزهته؛ زيارته.
- لاسجار: الأشجار.
- (٦) يورسك: يرتك.
- (٧) نسبة الزين: تنسب إلى النبي (صلعم).
- (٨) حيلي: قوتي؛ صحتي؛ طاقتي.
- (٩) حيلي: بنفسى؛ بمفردي.

- (١٠) قَعَت: قعدت.
- (١١) مرت سرحان: امرأته؛ زوجته؛ زوجه.
- (١٢) جماللة: عسى الله.
- (١٣) ازيرت: تغطت.
- (١٤) بكانه: مكانه.
- (١٥) اللمق: الخصام؛ أو الغضب؛ أو الظرف الصعب.
- (١٦) الشبارى: الجمل الذى يحمل هودجاً.
- (١٧) لمن: عندما.
- (١٨) اتوسقوا: استوثقوا.
- (١٩) عصا النبى: نسل النبى؛ نسبه.
- (٢٠) أزعطها: أطردها.
- (٢١) ندم: نادى.
- (٢٢) ميتين عام: مائتى عمّة.
- (٢٣) قلاق: قلق.
- (٢٤) الملاوى: المخالفة؛ العتيد.
- (٢٥) الشقاقة: الأشفاء.
- (٢٦) ميتينى: متى؛ منذ متى؛ كيف صار.
- (٢٧) بلكم: جمالكم؛ إيلكم.
- (٢٨) تاره: تأره.
- (٢٩) بؤونة: أحد الشهور القبطية.
- (٣٠) الصؤونه: الصنيلة؛ الصغيرة؛ المحدودة.
- (٣١) مدنات: مآذن.
- (٣٢) بكفاك شهاوين: أى كفاك بكاءً وحزناً وتأثراً وحساسية زائدة.
- (٣٣) تشرق تغرب بكيفك: أى افعل ما شئت، والمعنى أن حلمى سيتحقق، شئت أم أبيت.
- (٣٤) جالى: جاء إليه.
- (٣٥) طهبجت: أى (خرّبت)؛ انهارت؛ حدثت مصيبة.

حوار

بين ..

عبد الحميد يونس و فاروق خورشيد

وفى المستشفى عرف أنه فى الطريق إلى فقد إبصاره الذى تم تدريجياً. وقد حاول الحصول على شهادة إتمام الدراسة الثانوية رغم الظروف الجديدة التى أحاطت به، ونجح بعد محاولات، ثم التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية، ومنها حصل على درجة الماجستير عن سيرة الظاهر، والدكتوراه عن السيرة الهلالية، وانضم إلى جماعة الأمناء التى كونها أستاذه أمين الخولى.

أجرى الحوار معه فاروق خورشيد أحد الدارسين للأدب الشعبى والمهتمين بالسير الشعبية على الخصوص، وله عدة كتب مطبوعة فى هذا الميدان، وله محاولات فى ميادين القصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبى، وقد عمل فترة فى إذاعة القاهرة، ودرس مادة الإعلام فى أكثر من معهد إعلامى عربى. وهو حالياً أستاذ متفرغ للأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، إلى جوار عمله الأصلي كاتباً أواديباً متفرغاً.

قلت له فى أول اللقاء: نحن متفقان فى أشياء كثيرة، ولكنى أحب أن نختلف فى حوارنا.

قال: إن لم يكن هناك اختلاف، فلا حوار هناك.

قلت: هذا استهلال مريح، فوعد إذن ألا يغضب الأستاذ من تلميذه.

الدكتور عبد الحميد يونس هو رائد الدراسات الشعبية فى الجامعات العربية؛ فهو أول أستاذ لكرسى الأدب الشعبى الذى أنشئ فى جامعة القاهرة، كما أنه درس هذه المادة فى كل الجامعات العربية، تقريباً، إن لم يكن مباشرة، فعن طريق تلاميذه الذين تخرجوا عليه وتخصصوا فى هذا الفرع من الدراسات التى كانت غائبة عن اهتمامات الجامعات العربية من قبل.. وقد انتخب الدكتور يونس فى شهر أغسطس هذا العام رئيساً لجماعة القصص الشعبى التى عقدت أول اجتماع لها فى تونس تحت رعاية الجامعة العربية. وقبل هذا بأسابيع تسلم الدكتور يونس جائزة مؤسسة التقدم العلمى فى الكويت فرع الدراسات الأدبية لهذا العام والتى خصصت للدراسات فى الفن الشعبى؛ وذلك لدوره الرائد فى هذه الدراسات، وأبحاثه المتخصصة، وإضافاته العديدة والقيمة إلى حصيلة المعرفة العلمية فى هذا الميدان. ومن قبل حصل الدكتور عبدالحميد يونس على جائزة الدولة التقديرية من المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة.

والدكتور عبد الحميد يونس من مواليد ٤ فبراير عام ١٩١٠، وعاش فى حى السيدة زينب بالقاهرة، وكان عضواً فى فريق كرة القدم بالخدوية الثانوية. وفى أثناء تدريب لهذه اللعبة اصطدمت رأس زميل منافس بوجهه، وأغمى عليه،

مجلة العربى، صفر ١٤٠٦ هـ - نوفمبر تشرين الثانى، ١٩٨٥، العدد (٣٢٤).

■ كل معرفة جديدة.. إعادة تركيب واكتشاف. ■ لا ألوم العلم واكتشافاته إذا سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم.

مواجهة عمل ميداني ومعملي بالدرجة الأولى، ولا مكان فيه لرؤية أصحاب الأدب ومناهجهم وتذوقهم الشخصي. ولهذا أنا لا ألوم الدارسين العرب الذين يقدسون هذه المناهج التي وإن تعددت إلا أنها تصب آخر الأمر في معين واحد، وتنتج نحو هدف محدد، هو المزيد من الكشف عن المجهول الفولكلوري عند الشعوب، وخصوصاً الشعوب النامية والبدائية.. ولا شك أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد في فهم التطور الحضاري للإنسان، وفي تحديد معنى الحضارة ومراحل تطورها سواء عند شعب ما بالذات، أو عند الإنسان بمعناه الأشمل والأكمل.. ولا شك، أيضاً، أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد من أرادوا قيادة الشعوب البدائية، أو التي مازالت تعيش في مرحلة متخلفة وفي بلاد غنية بالثروات الطبيعية المهمة لتطويع هذه الشعوب لإرادة من يستغلون نتائج الدرس والبحث الفولكلوري استغلالاً سياسياً، أو بمعنى أصح استعمارياً..

الشعوب النامية

قلت: لا أظن أننا نلوم العلم واكتشافاته إذا ما سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم؟

قال: بالطبع لا، ولكني أقرر حقائق هامة لا بد من وضعها في الاعتبار الجاد عندنا نحن بالذات؛ فنحن من هذه الشعوب التي تدرس - وما تزال - مجال جمع فولكلوري وتصنيف وبحث..

قلت: نعود إلى سؤالنا الذي جر إلى كل هذا الحديث.

قال: نحن في صميم الإجابة عن سؤالك.. إن الكثير من أجزاء مجتمعنا - وخصوصاً في إفريقيا، وفي المناطق البدوية البعيدة عن مركز الحركة الحضرية - ظلت بعيدة عن نظر الجامعين الفولكلوريين القدماء، من أصحاب كتب الرحلات وكتب الطرائف وكتب العلم المجمع والمختلط. وهؤلاء تستهدفهم الأبحاث الجديدة بتركيز واهتمام زائد.

أما باقي أجزاء مجتمعنا - الذي تطور وتحضر، بل قاد الحركة الحضرية في مراحل متعددة من التاريخ الإنساني - فهي قد تم مسحها فولكلورياً على أيدي المؤلفين القدماء، فدونا لنا العادات والتقاليد، وأنبتوا لنا الطقوس والاحتفالات

ضحك وقال: وتعذني ألا يغضب التلميذ من أستاذه.

قلت: ما تعودنا في حياتنا أن يغضب التلميذ من أستاذه؛ فله حق الريادة والأبوة والصداقة معاً، وكلها تجعل من الخلاف توجيهاً من الأستاذ لتلميذه عليه أن يفهمه ويدرك مغزاه، ويعدل مساره العلمي بمقتضاه..

قال: أدخلتني في متاهة، فلتستأذن أن المسافة بيننا نحتاج إلى كل هذا، ولو شئت للدخل في الموضوع المطروح مباشرة.

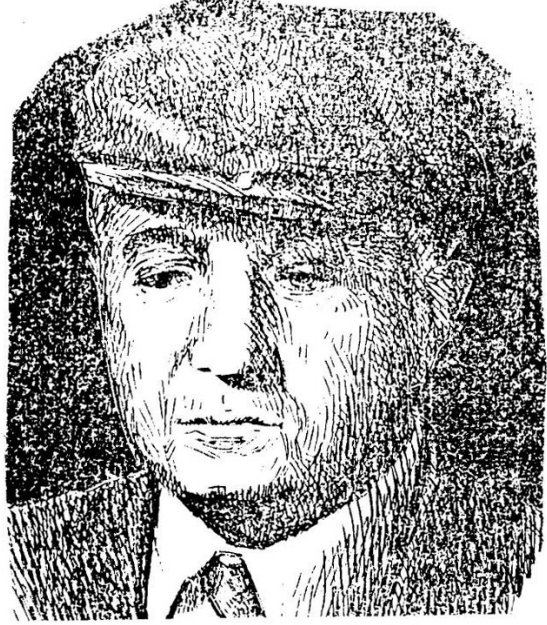
جائزة مؤسسة التقدم العلمي

قلت: حصلت على جائزة مؤسسة التقدم العلمي في الكويت، وهي أول جائزة تمنح لباحث عربي في ميدان الأدب الشعبي، وقد نافس في الجائزة تلاميذ حقيقيون، كما نافس في الجائزة كل من كتب بحثاً في الأدب الشعبي أو الفن الشعبي على العموم، فما تقييكم لهذا السلوك من ناحية، وما رأيك في الجائزة من ناحية أخرى؟

قال: التقدم للجوائز حق مشروع لكل صاحب جهد علمي يرى أنه يؤوله للتقدم إلى الجائزة، وكلما ازداد عدد المتقدمين إلى جائزة زاد هذا من قيمتها وأهميتها؛ لأنه يعني أننا قد أصبحنا من الثراء العلمي بحيث أفرز مجتمعنا نخبة كبيرة من أبنائه يعنون أنفسهم بالاجتهاد العلمي في مختلف التخصصات العلمية، ومنها هذا التخصص وهو - كما تعلم - تخصص جديد في ميدان الدراسات الأدبية العربية..

قلت: كثيرون من دارسي الفولكلور في العالم العربي اليوم - وقد كثروا عدداً وعدة - يعتبرون أصحاب الدرس الأدبي، منطلقين على الدراسات الشعبية، ويصمونهم بأنهم يبحثون عن الفن الشعبي من مكاتبهم.. فما قولك في هذا الموقف..؟

قال: الدراسات الفولكلورية في العالم كله قامت على أساس من الدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والإثنولوجية، ومن هنا كان الاهتمام بها يستقطب دارس الاجتماع والأنثروبولوجيا.. وهؤلاء أساساً يعتمدون على مناهج بحث مفررة علمياً من قبل، وتدور كلها حول الجمع الفولكلوري الميداني، ثم التصنيف، ثم المقارنة، ثم تبادل المعلومة الفولكلورية، وتصنيفها آخر الأمر.. ونحن في كل هذا في



والذي يعرف أن العلم وإن كان ملكاً للجميع - ولكنه آخر الأمر ضرورة قومية في عملية التنمية الاجتماعية، وضرورة قومية في عملية التوحيد لا التفريق، وعملية البناء لا الهدم، وعملية خلق المعنى القومي لا المعنى الطائفي أو العرقي.. وأنا واثق أن كل الدارسين العرب - أياً كانت الجامعات التي تشرف على دراساتهم الفولكلورية، يعرفون هذا الخط، ويدركون دورهم المهم.. ويضعون نصب أعينهم أن الخصوصية الفولكلورية كالبينة أو مجموعة، إنما هي أحد المكونات أو اللبئات لكل الفولكلوري العربي العام؛ فالخاص الشديد الخصوصية إنما هو وسيلة رئيسية لمعرفة العام المشترك في المكون العربي الكلي.. ونحن أصحاب الدرس الأدبي نستفيد من هذه البحوث الميدانية كل الاستفادة، ونعيد تقييم نتائج أبحاثنا السابقة طبقاً لمتغيرات الكشف العلمي الفولكلوري المتجدد على أيدي أصحاب البحث الميداني. ومحاولة الهجوم على الدراسة الأدبية للأدب الشعبي محاولة - في رأيي - تحتاج إلى وقفة طويلة؛ لأن الدراسات التي قام بها أصحاب الدرس الأدبي للموروث الشعبي قادت - وتقود دائماً - إلى المعنى القومي، وأبرزت - وتبرز دائماً - وحدة الموقف ووحدة المعاناة ووحدة الأمل..

قلت: لعل هذا كان من أسباب المحاولات الدائمة التي بذلت لصرف أصحاب الدرس الأدبي عنها، مرة باعتبارها من (تخاريف) العامة، ومرة باعتبارها من الأدب الجنسي،

الدينية والموسمية والاجتماعية على السواء، كما دونوا لنا الموروث الفولكلوري الشعبي، والأدب الشعبي الذي اعتمد عليه واستغله في تكوين ثروة أدبية شعبية هائلة هي التي يهتم بها أمثالي من أصحاب الدرس الأدبي، وهي التي يجب أن تفرغ من دراستها دراسة معاصرة تعتمد على المنهجين الفولكلوري والأدبي معاً لتحقيق نوعاً من التوازن في فهمنا لتاريخ الإنسان العربي وشخصيته ومكوناته عبر التاريخ.

قلت: بالفعل، الإنسان يحس في قدرة التلاعب بمكونات الشعب الواحد بتعمق حقيقى في فهم الفروق الدقيقة، وكيفية إثارة النعرات، وخلق القلاقل الطائفية والعرقية في كل مكان في العالم العربي الآن، وهذا لا يمكن أن يتم إلا بدراسة عميقة ووافية للجذور، وما الجذور إلا البدائيات الفولكلورية لكل مجتمع.

قال: أنت معى إذن، ولكن ليس معنى هذا أن نتوقف عن الدراسة، بل لأبد من الاستمرار فيها وبسرعة، ولكن على الدارسين الفولكلوريين أن يحرصوا على مادتهم المجموعة، وأن يوظفوها، وبسرعة، في إرساء المفاهيم الاجتماعية السياسية الصحيحة، وأن يقدموا نتائج دراساتهم لنا أولاً، ثم بعد هذا لأصحاب الأموال الممنوحة والأجهزة المبدولة والعناية والرعاية المالية. وأن يكونوا على حذر وهم يعملون: حذر العارف والفاهم، وحذر الوطنى الذى يعمل لبلاده وقومه أولاً،

■ الموروث الشعبي يحقق التوازن في فهمنا لتاريخ الإنسان العربي.
■ الإضافة هي الحياة.. وهي تمرّد على التقدير وتقدير للجديد.

■ الأدب يجب أن يكون قائماً على المعاشية الحقيقية.. ومعبراً عن الواقع. ■ فقدت قدرتي على الإبصار عندما أصبت وأنا ألعب كرة القدم.

كما حدث لألف ليلة وليلة، ومرة باعتبارها تخرج من محيط العمل الأدبي الفصيح..

قال: يخطئ من يظن أن أصحاب الدرس الأدبي يلون عبق هذه الأعمال الشعبية لتتطرق بالمعنى القومي، وبالعباء البناء، بل الحقيقة هي أن هذه الأعمال نفسها صاحبة الموقف والرسالة، وأحسب أن الدرس بعد لم يكمل عملية استكشافها واستنطاق كل أبعادها وأعماقها.. وهى مهمة نكلها بكل ثقلها وعائلها إلى أصحاب الغد من الدارسين فى الأدب الشعبى، وفى الأدب العربى بعامه.

الأدب والحياة

قلت: ألا ترى أن الأدب هنا تشابك مع السياسة إلى حد ما؟

قال: بل قد تشابك مع الحياة، فنحن من مدرسة الفن والحياة.. وإذا كان غيرنا يجد أن العلم والفن والأدب وسيلته إلى السيطرة والقوة، فلماذا لا نفعل نحن هذا أيضاً؟ سأحكى لك تجربة من حياتى أنا.. عندما كنت طالباً فى المدرسة الثانوية كنت فى فريق كرة القدم بالمدرسة، وحدث فى أثناء التدريب أن اصطدم رأس أحد اللاعبين بوجهى، فأغمى على، وعندما أفتقت وجدت الدنيا تظلم فى عيني، ونقلوني إلى المستشفى، وبعد عدة عمليات فقدت الأمل فى الاستعادة الكاملة للإبصار، ولكن هذا لم يثنى عن مواصلة الدراسة. وبعد توقف عامين كاملين تقدمت إلى امتحان (البكالوريا) وهى المقابل للثانوية العامة هذه الأيام.. وبعد عدة محاولات نجحت فى الحصول على هذه الشهادة التى تؤهل للالتحاق بالجامعة.. وقد حاولت الالتحاق بكلية الحقوق؛ لرغبتى فى ممارسة العمل السياسى الذى كانت شهادة الحقوق - أيامنا - هى الباب الأمامى إليه، ولكنى لم أنجح فى هذا؛ فقد كان فئدى للبصر عاملاً أساسياً فى هذا الإخفاق.. واتجهت إلى كلية الآداب، وكانت رغبتى الأولى أن أدخل قسم الفلسفة لأنى كنت أريد أن أدرس الحياة الاجتماعية لأن الدراسة فى هذا القسم وقتنا كانت تشمل دراسة الفلسفة والاجتماع معاً.. كما كنت أفكر فى الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية؛ فقد كنت ولوعاً بقراءة الأدب الإنجليزي، وكانت لى بعض الترجمات المبكرة لنصوص ومقالات ظهرت فى بعض المجلات، وهنا حدثت

ظاهرة غريبة - هى التى أقصدها بكل هذا الاستشهاد؛ فقد بدأ الاهتمام بشأنى يأخذ شكلاً لافتاً وذلك من بعض الجمعيات الدينية والإنسانية الخيرية، بل وجدت أن بعض السيدات الأجنيات والمصريات من غير المسلمات يتصلن بى ويعاوننى فى السير والقراءة والكتابة.. وجدت سيلاً من الكتب يتدفق على، والمدهش أن كل هذه الكتب ترتبط بالدين المسيحى. وبلغت المسألة حد الخطورة حين وجدت رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب وهو رجل إنجليزى، يدعونى إلى الكلية، ويعرض على بنفسه أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية، وقال لى إننى سألقى كل العناية والرعاية، وأننى بعد النجاح والحصول على الليسانس يمكن أن أكمل تعليمى فى إنجلترا. وأخبرنى، أيضاً، أنه سيخصص لى سكرتيراً يقودنى فى الطريق ويقرأ لى ويكتب باللغة الإنجليزية.. وأخبرنى أن عنده فكرة مسبقة عن اهتمامى باللغة الإنجليزية وتفوقى فيها، وأنه يتوقع لى مستقبلاً زاهراً فى دراستى بالقسم..

الإضافة أولاً والإضافة أخيراً

قلت: ومع هذا لم تدخل قسم اللغة الإنجليزية.

قال: قلت لك إن العملية التبشيرية كانت قد اتضحت لى.. وأنا عندما أجد أمامى إغراءات غير مبررة أتردد وأعيد التردد محالاً معرفة ما الذى يكمن وراء كل هذه الإغراءات.. ومع هذا كان من الممكن أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية لولا أننى سألت نفسى سؤالاً مهماً دائماً ما أطرحه على نفسى عندما أجد نفسى فى مفترق طريق، والسؤال هو: ما هى الإضافة الحقيقية التى سأضيفها أنا إلى دراسة الأدب الإنجليزي؟ وعلى هذا دخلت قسم اللغة العربية وكلى أمل أن تقودنى الدراسة إلى إضافة شىء جديد.

- ما الذى رجح دخولك قسم اللغة العربية يا دكتور؟

قال: شخصية الدكتور طه حسين، كنت معجباً به كمثّل للقدرة على التغلب على الظروف الشخصية القاهرة، وشق الطريق بالإرادة والمعرفة، وكنت قد قرأت له قبل ظروفى البصرية فصوله التى كان ينشرها من كتابه الأيام فى مجلة الهلال.. كما أننى لاحظت أنه بالفعل أحدث إضافة لدراسة الأدب العربى أثرت على أجيال الدارسين من بعده.

فى الكلية . وكانت الدراسة فى الدكتوراه كما تعرف عن السيرة الهلالية .

القرية والسيرة الشعبية

قلت : ولماذا السيرة الهلالية بالذات ؟

قال : هناك سبب شخصى ؛ فعندما كنت أذهب إلى القرية كنت أسمع الشاعر ينشد هذه السيرة ، وكانت القرية منقسمة بين من ينتسبون إلى القيسية وبين من ينتسبون إلى الهلالية . كما أننى وجدت فى (خزنة) الكتب فى البيت نسخة قديمة جداً من الهلالية قرأتها فى وقت مبكر . وقد أحسست أن القرية تعيش فى السيرة ، بل إن السيرة تؤثر فى العادات والتقاليد ، بل فى الأزياء وطريقة الكلام ، أيضاً ، عند الناس .. والواقع أن معظم معلوماتى أستقيها من الملاحظة قبل القراءة . ومن هنا كان عملى يتجه إلى حد كبير إلى الاستفادة من الدرس الميدانى إلى جوار الاستفادة من القراءة والتدوين .

قلت : عفواً ، لست أفهم هذه النقطة ..

قال : أعنى بالنسبة لظروفى البصرية الخاصة ؛ أنا بالفعل أتمتع بذاكرة بصرية قوية ، وهى ذاكرة لونية - ولونية معقدة أيضاً - والقراءة والكتابة وسيلة لتحويل المسموع إلى مرئى .. والشعر عندى يتحول إلى مجموعة نغمات ، هذه النغمات تتحول إلى صور يمكن رؤيتها بوضوح من خلال العقل الإنسانى فتتحول إلى معنى واضح . وهذه الظاهرة ، أيضاً ، تتمثل عندى فى الإيقاع المصاحب للكلام ، وهو ما يصل فى صورته الأخيرة إلى الرقص . ولكن فى صورته الفنية يمثل الإيقاع إضاءة للكلام ، وأنا أقول لطبقتى دائماً إن الحركة والإشارة والإيماء جزء من الإبانة .. وهذا هو الذى جعلنى أكثر حساسية لما حولى ، وأكثر استفادة من الملاحظة الدقيقة لكل ما أسمع ..

قلت : فكأن كل معرفة جديدة ، عندك ، إعادة تركيب .

قال : إعادة تركيب واكتشاف ، ومن هنا كانت متعة الدراسة الشعبية عندى ؛ فهذا الميدان إضافة إلى عطائنا الأدبى من ناحية ، وإلى دراسائنا الاجتماعية بالمعنى العام من ناحية أخرى .. وبعد هذا أصبح الدرس الشعبى استمراراً للتواصل التخصصى ، واستمراراً - فى نفس الوقت - لمحاولة الكشف ، فأنا

قلت : كررت كثيراً كلمة الإضافة بوصفها شيئاً مهماً وضرورياً فماذا تعنى بها ؟

قال : الإضافة هى الحياة .. فليس معقولاً أن يتقدم جيل للدرس والبحث دون أن يكون هدفه الأساسى هو الإضافة إلى ما هو قائم وموجود ، والإضافة فى هذه الحالة تمر إلى حد ما ، وتقديم الجديد إلى أبعد حد .. وعندما دخلت قسم اللغة العربية بكلية الآداب كان هذا الوضع قائماً .. كان هناك من يدرس اللغة العربية والأدب العربى بطريقة محافظة جداً ، وكان هناك المتمردون والثائرون ، والمتطلعون إلى الإضافة أو إتاحة الفرصة لخلق هذه الإضافات المتعددة . فمثلاً أنا وجدت مدرس النحو فى الكلية يصر على نفس التعريفات التى تعلمها فى مدرسة محمد على الابتدائية ، بينما كان هناك أساتذة يعاونون على الرؤية الجديدة فى كل شىء ، ومنهم الأستاذ إبراهيم مصطفى ، وأستاذى أمين الخولى الذى أدرك أننى مرتبط بالمجتمع ، ومرتبط بالحارة ، مرتبط بالقرية . وكنت أرى أن الكثير من دراساتنا لا تتناول الأشياء الحقيقية ، أنا لا أعنى العامية كلغة ، وإنما أنا أعنى المعاشية ، أن يكون الدرس ابن الحقيقة والواقع ..

أدب الثورة

قلت : لكى يكون درس الأدب مبنياً على المعاشية يجب أن يكون الأدب نفسه قائماً على المعاشية الحقيقية ، ومعبراً عن الواقع ..

قال : وهذا ما أعنيه ، وأنا صغير كان إعجابى الشديد بأدب سنة ١٩١٩ أدب الثورة : أدب الخطب والشعر والزجل والأغاني الذى ترجم عن مخاض الثورة ، ثم عن ثورة الشعب على الاحتلال . وهذا ما دفعنى عند الانتهاء من الليسانس أن أنتجه إلى دراسة أدب سنة ١٩ فى الماجستير باعتباره أدباً معاشياً يتضمن ، بلا شك ، أدباً شعبياً حياً . وقد وافق أستاذى أمين الخولى على هذه الدراسة ، ولكن واجهتنى صعوبة جمع المادة ، فقد كانت متناثرة ، ولم يكن تتبعها يلائم ظروفى الخاصة ، وبهذا اتجهت إلى دراسة أدب (بين بين) فكانت دراستى للماجستير عن الظاهر ببيرس ، ورغم صعوبات الدرس فيها إلا أن مشاكلها كانت أخف من مشاكل الدكتوراه التى واجهت فيها صعوبات حقيقية وخصوصاً من جانب العنصر المحافظ

■ أتمتع بذاكرة بصرية قوية .. والقراءة والكتابة وسيلة لتحويل المسموع إلى مرئى

إلى الآن أكتشف. وأنا أقول لتلاميذتي دائماً إن التخصص ليس شيئاً مغلقاً، بل لابد من الإضافة والكشف، الاستفادة من المناهج الجديدة التي تقوم على العمل الميداني والملاحظة الواقعية.

قلت: أنت تكلف الدارس أن يستفيد ممن هو قبله، ولكن على ألا يردد ما قبله دون إضافة.

قال: على المستوى الفردي هذا صحيح، ولكن على المستوى العام هناك، أيضاً، ملاحظة هامة.. فمن سوء الحظ أننا لا ننظر نظرة علمية تكاملية إلى الدراسة الجامعية، بمعنى أن كل من صادفته فكرة يسجلها للدراسة الجامعية ويوافق عليها الأستاذ، ويوافق عليها القسم دون مراجعة للدراسات الجامعية السابقة؛ إنما يجب - قبل الموافقة على دراسة علمية جديدة - أن نراجع ما تم، ونخطط لما ينقصنا في مجال البحث العلمي.

التخطيط للدراسة الجامعية

قلت: تعني داخل التخصص الواحد في جامعة بذاتها.

قال: بل أعني داخل التخصص الواحد في كل الجامعات العربية ككل، بحيث تتكامل الدراسات؛ فتقافتنا واحدة، وهومنا واحدة، وكل بحث جديد يلقي إضاءة على تراثنا كله، فيجب إذن أن نشترك في التخطيط لكيفية أن تسير الدراسات في نقالات متتابعة، ولا تكرر دراسة سبق أن قدمت لجامعة أو أخرى فيضيع الجهد ولا نحصل شيئاً جديداً.

قلت: لا يختلف أحد على أهمية هذا، ولكن هناك ملحوظة مهمة بالنسبة لإنتاجك، فأنت كما تهتم بالأدب الشعبي تهتم اهتماماً واضحاً بالترجمة..

فاطمني قائلاً: هذا تكامل في العمل؛ فالإكتشاف لا ينبغي أن يسير في اتجاه العمق فقط؛ وإنما ينبغي أن يتجه أيضاً، إلى الحياة المعاشة حولنا، والحياة العلمية حولنا لن نعرفها إلا بالقراءة في اللغات الأخرى وترجمة ما في هذه اللغات إلى العربية. وفي عهد الصبا كان اهتمامنا بالاطلاع بالإنجليزية كبيراً، ومن حسن حظنا أن المجلات الإنجليزية والكتب كانت نرد وكانت رخيصة الثمن.. وفكرنا أن نترجم دائرة المعارف البريطانية، وكانت فكرة طموحة، واتصلنا بهم فطلبوا ثلاثة ملايين جنيه استرليني، وكان هذا في الثلاثينيات، وبالطبع ماتت الفكرة. وأخذنا نترجم بعض القصص والمقالات ونشرها في المجلات الثقافية إلى أن نبتعت عند واحد منا، هو

الدكتور محمد ثابت الفندي، فكرة أن نترجم دائرة المعارف الإسلامية، على أن نستفيد من الأساتذة المتخصصين في الرد على آراء المستشرقين في بعض المواد. وبدأنا العمل بالفعل، ثم توقف المشروع لأسباب مالية وإدارية، ولكني لم أتوقف عن الترجمة حتى الآن، فأنا من هواة الترجمة.

قلت: أي أن الترجمة تدخل في إطار الهواية.

قال: هي هواية وهي عمل؛ فالترجمة مكابدة حقيقية، فليست المسألة تحويل الألفاظ من لغة إلى لغة، ولا ترجمة المعاني، وإنما المهم هو ترجمة المضامين الفنية وخصوصاً في الشعر والقصة والمسرح.

قلت: يثور سؤال، هنا، عن قدرة اللغة العربية على التعبير عن هذه المعاني والمضامين.

قال: لا تنس أن اللغة العربية احتفظت بكيانها ثابتاً مدة طويلة، وإضافة مفردات جديدة إليها عمل صعب، ولكننا كنا نتغلب على الصعوبات بعملية نحت وتغيير، دون أن نغير من تقاليد اللغة العربية نفسها. وقد حاولنا نقل العامية إلى الفصحى ولكن بحذر.

قلت له: بمناسبة العامية، ألا ترى تناقضاً في أن تكون أستاذاً للأدب الشعبي ولا تكتب بالعامية؟

قال: أنا لا أكتب بالعامية؛ لأن لغتي هي العربية أفكر بها وأكتب بها وأترجم بها أيضاً، والأدب الشعبي ليس أدب العامية، وإنما أدب العامية جزء منه يدرس ويناقش.. وأنا أحقق بالنص العامي وأحاول فهمه، ولكني حين أكتب عنه أكتب عنه باللغة الفصحى. وهذه مشكلة قديمة وأزلية، أعني مشكلة الفصحى والعامية، ولكنها بالنسبة لنا محلولة؛ لأن النص العامي لا يأخذ صفة العروية العامة، أو لا يصبح من الأدب الشعبي العربي بعامية إلا إذا جاء من يصوغه بلغة الأدب الشعبي، وهي فصحى - أو قريبة جداً منها - ولا تحتفظ من العامية إلا ببعض العلاقات الفولكلورية العامة. ولكنها آخر الأمر تقرب للعاميات العربية المختلفة، وتقرب بينها والفصحى الأم، المهم أن يكون الاتجاه - كما قلت معك في أول الحديث - إلى التوحيد لا إلى التجزئة، والعربية الفصحى تجمع وتحقق الارتباط، وهي قابلة لامتصاص الخلافات والبحث عن صيغ عامة تحقق الالتقاء الثقافي والفكري، حتى الشعبي منه في كل المنطقة العربية.

حيوية الحكاية الشعبية

عبد العزيز رفعت

أكدنا - في دراسة سابقة - أن الحكايات الشعبية أعمال فنية لها خصوصياتها الجمالية، ومع ذلك فهي - ككل الأعمال الفنية - تمثل كيانات مكتملة، ومنغلقة على ذاتها بالمفهوم الذي عنيناه بمصطلح «انغلاق»^(١). بيد أن هذا التأكيد من جهتنا يصبح غير ذي موضوع ما لم يعزز بتأكيد آخر - على جانب عظيم من الأهمية - هو أن هذه الكيانات نفسها كيانات حية «ديناميكية»، أمكنها ويمكنها - خلال رحلتها في الزمان والمكان - أن تقترب من بعضها البعض، ومن الواقع، دون أن تختل أبنيتهما، أو أن تذوب أشكالها وتختلط بطريقة لا تسمح بتعيينها، الأمر الذي جعلنا ننظر إلى هذه الخاصة الديناميكية للحكاية وكأنها مبدأ من المبادئ الفنية التي روعيت في إنشائها، أو لنقل أساساً من الأسس التي يرتكز عليها بناؤها بسبيل بقائها وانتشارها ونموها.. فالحكايات تجدد نفسها باستمرار طالما تروى، وتنمو لا عن طريق الانقطاع والبدء من جديد؛ بل عن طريق التواصل المستمر لاستبدال وتبادل الموتيفات واندماجها في علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

التوجه عملاً جليلاً هو فهرست موتيفات الأدب الشعبي "Motif Index of Folk Literature" لعالم الفولكلور الأمريكي ستيث طومسون "Stith Thompson"، والذي يعد واحداً من أهم الإنجازات في تاريخ علم الفولكلور، بل لعله أهمها على الإطلاق. وهو يصنف الموتيفات في ثلاثة وعشرين باباً [تدل عليها حروف أبجدية لاتينية كبيرة - Capital]، ولكل باب من هذه الأبواب مداخله الخاصة التي تحمل أرقاماً

هذه الخاصة الديناميكية للحكاية أدت - كأحد العوامل المعبرة - إلى تماثل وتشابه الكثير من الموتيفات في العديد من الحكايات لدى العديد من الشعوب. واسترعت هذه الظاهرة (تماثل وتشابه الموتيفات الحكائية) أنظار دارسي الحكاية الشعبية، وأثمر توجهم نحو دراستها على المستوى النظري القول بنظريتين مهمتين، هما: نظرية الانتشار (الأصل الواحد) ونظرية الأصول المتعددة. وعلى المستوى العملي أثمر هذا

مسلسلة [تبدأ من الصفر في كل باب] وهذه الأرقام المسلسلة في المداخل تخضع للتقسيم المئوي، الذي يخضع بدوره للتقسيم العشري، بحيث يمكن التوسع في أية نقطة يحتويها الفهرست إلى أقصى حد ممكن. وترد الأبواب في الفهرست على النحو التالي:

- | | |
|------------------------|--------------------------|
| A - موتيفات ميتولوجية. | B - الحيوانات. |
| C - المحظورات. | D - السحر. |
| E - الموتى. | F - المعجائب. |
| G - الغيلان. | H - الاختبارات. |
| I - الحكماء والحقى. | K - الخداع. |
| L - انعكاس الأوضاع. | M - ترتيب المستقبل. |
| N - الصدفة والقدر. | P - المجتمع. |
| Q - الثواب والعقاب. | U - طبيعة الحياة*. |
| R - الأسرى والمطاردون. | S - القسوة غير الطبيعية. |
| T - الجنس (Sex). | V - الدين. |
| W - سمات الشخصية. | X - الفكاكة*. |
| Z - مجموعات متنوعة. | |

والواضح بشأن هذه الأبواب أنها محددة بدقة، حتى أن الباب الأخير منها لا تقتصر وظيفته فقط على مجرد السماح باستيعاب كافة الموتيفات التي يعتذر على الباحث إدراجها تحت الأبواب الأخرى، وإنما يتعدى هذه الوظيفة إلى كونه يعمل بمثابة ضمانة كافية لدقة التصنيف المطلوبة. ومع ذلك فإن المشكلة المؤرقة لا تكمن في تحرى هذه الدقة، بل هي تكمن أساساً في تعريف الموتيف ذاته. يقول طومسون بهذا الصدد: «لقد وجدت أن أصعب سؤال يمكن أن يوجه إلى بشأن هذا الفهرست ربما يكون السؤال المهم - (ما الموتيف؟). وليس لهذا السؤال جواب قصير سهل؛ إذ توجد فقرات معينة في الرواية يحرص رواة القصص على استخدامها، وهذه الفقرات هي المادة التي تنسج منها الحكاية. فإذا كان لها فائدة حقيقية في تكوين الحكايات، فإن نوعيتها لا تؤثر مطلقاً في اعتبارها (موتيفات) تكوين. وفي الواقع يكون لبعض الأشياء طابع خاص يسبغ عليها أهمية معينة، تجعل الإنسان يتذكرها على الدوام، على غرار التعريف الشائع الذي يحدده الصحفيون للخبر. إذا عرض كلب إنساناً فذلك ليس بخبر، أما إذا عرض الإنسان كلباً فذلك هو الخبر. فالتجارب اليومية من النادر

تذكرها إذا لم يمسه شيء غير عادي، في حين أن عالم ما وراء الطبيعة، مثلاً، يكون عادة بعيداً عما هو عادي في الحياة اليومية، ولذلك يشكل (موتيفات) جيدة للرواية. وبصفة عامة، يمكن القول إن (الموتيفات) تتعامل مع أشياء بعينها - مع آلهة وأنصاف آلهة، مع أجسام سماوية حينما تكون مواصفاتها غير تلك التي ترد في كتب علم الفلك، مع أصول الحيوانات وعاداتها حينما يختلف ذلك عن دروس معاهد علم الحيوان، وكذلك تتعامل مع الحيوانات الغريبة وغير العادية التي لا توجد في الكتب المدرسية، ومع الممنوعات على اختلاف أنواعها مما لا يذكر عادة في لوائح القانون، ومع الموضوعات السحرية، والمظاهر المتنوعة للموتى، والمخلوقات العجيبة كالغول وما شابهه، والأناسى المفزعة، وخبطات الحظ، والممارسات الاجتماعية غير العادية.. إلخ. أو قد يكون (الموتيف) مجرد حدث بسيط من أى نوع، يروى لأنه يتضمن شيئاً فكهياً، أو لأنه يدهش السمع. وكذلك (موتيفات) أخرى كثيرة لا تزيد عن كونها انعكاساً لعالم المعتقد الذي يشكل خلفية الرواية،^(٢).

وهكذا، فإن الموتيف - كما يبدو من توضيح طومسون له - ليس هو بالضبط العنصر "Element" بمفهومه المتعارف عليه في نظرية النقد، بل إن استخدامه وفقاً لهذا التوضيح نفسه في السياق العلمى الفولكلورى يختلف عن استخدامه في السياقات الأخرى غير الفولكلورية، كالفن والأدب. وتمثيلاً لذلك، فإن الأم، وهي عنصر وفقاً لمفهوم العنصر في النظرية النقدية، لا تعتبر موتيفاً وفقاً للمفهوم الفولكلورى للموتيف؛ أما الأم القاسية فهي تعتبر موتيفاً، لأنها بهذه القسوة - على الأقل - تخرج من حيز العادى إلى حيز الغريب، أو من حيز المألوف والطبيعى إلى حيز اللامألوف واللاطبيعى. فالموتيف في النظرية الفولكلورية ليس هو العنصر العادى، وإنما هو العنصر الذى يتوافر على شيء ما يجعل له قيمة محقة.. قيمة ينتقل بها بين حكايات كثيرة متنوعة، ممتلكاً بذلك وظيفية مؤكدة، ليس فقط على مستوى الحكاية، بل وعلى مستوى الخطاب أيضاً؛ إذ هو يدهش المستمعين، أو يضحكهم، أو يثير انتباههم، أو يوقظ ترقبهم لفعل، أو يحمل لهم معنى، أو يمثل لهم قيمة معينة.. إلخ، وقد عرفه «طومسون» على أنه: «أصغر عنصر روائى له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد/ المأثورات فى ثقافة معينة»^(٣).

هذا وقد تقوم القصة الشعبية - كما أوضح طومسون - على موتيف واحد، كما قد تقوم على أكثر من موتيف، «إلا أن القصة التى تحتوى موتيفاً واحداً

الأساسية، عند روث، كما تقابل «الحوافز الحرة، موتيفات التفاصيل.

ومن جهة ثانية يصنف توماشفسكى الموتيفات حسب الفعل الموضوعى الذى تصفه، فهى إما أن تكون ديناميكية تغير الوضعية القائمة، أو أن تكون قارة لا تغير الوضعية القائمة. وتكون الحوافز الحرة فى العادة موتيفات قارة؛ لكن ليست كل الموتيفات القارة حوافز حرة^(٧).

ومادام الأمر كذلك، فإن الوقائع (الأحداث) فى الحكاية الشعبية هى التى تمثل الغالبية العظمى لموتيفاتها. فالموتيفات الخاصة بالشخصيات - على سبيل المثال [زوجة الأب/ الأم القاسية/ الزوجة الخائنة/ الأب المتجبر... إلخ]. وكذلك الخاصة بالأشياء والأدوات السحرية [طاقية الإخفاء/ البساط السحري/ لبن اللبوة الشافى/ الشعرة التى تستدعى بها المهرة الجنية وما شابه ذلك] على الرغم مما لهذه الموتيفات من مفهوم مستقل فى المداخل الفهرسية، فإنها تعمل فى الترسيم السردية المنظمة للحكاية باتجاه تدعيم وقائعها؛ إذ إن خصائص الشخصيات - على ما أسلفنا فى دراسة سابقة - تتم ترجمتها إلى أفعال، أى إلى أحداث حكاية^(٨). والعناصر المساعدة من مختلف الأشياء والأدوات السحرية ووسائل التعرف والاستدعاء تعمل فى الحكاية بصفتها وسائط لأفعال، مكتسبة بذلك وظيفة فنية، أو أنها قد تظهر فى الحكاية باعتبارها نتائج لأفعال، منطقية بذلك على مضمون اجتماعى. وكاستراتيجية عامة وشاملة تمتلك الحكاية بنية متماسكة، تقوم على علاقات تراتبية، زمنية وسببية، وعلى تقابل مزدوج، ومواجهة لشخصيات ذات أهليات متفاوتة ومقاصد متصارعة فى غالب الأحيان، الأمر الذى يجعل الأحداث هى المهيمنة على الحكاية، بل وتنجز موتيفاتها صياغة الموضوع الحكائى وتحدد نمطه.

ومن الطبيعى أن يودى تأسيس الموتيف على هذا المفهوم المستقل إلى تمزيق أوصال الحكاية عند فهرستها، واختزالها إلى مجموعة من الموتيفات المفروزة الخالية من الحياة، فى حين أن الحكاية جسد حى لا متتالية من الموتيفات، تقوم بين كامل عناصره علاقات تضافر غنية بالمعنى، ويتحدد فى إطارها العنصر بالآخر. وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبنية الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنياتها؛ ولذا حرص أصحاب الاتجاه البنىوى فى دراسة الحكايات الشعبية - باعتبارها نتاجاً ثقافياً - على معرفة مكونات وعناصر الحكايات الشعبية، لا من حيث إنها عناصر مفروزة مستقلة،

لا بد لها من أن تستخدم عدداً من المكونات الثقافية العامة التى لا ينظر إليها من وجهة نظر (تصنيف) الطراز والفهرسة على أنها موتيفات. فجملة: كان هناك فلاح يملك منزلاً وفأساً - تحتوى على عناصر ومركبات ثقافية عامة منها مفهوم الفلاحة، ومفهوم الملكية، ومفهوم السكنى، ومفهوم المنزل، ومفهوم حجم المنزل، ومفهوم القيمة، ومفهوم الفأس، ومفهوم عزق الأرض، الذى يرتبط بدوره بمفاهيم التقنيات المستخدمة فى الفلاحة. والجملة نفسها تكون مكوناً قد يكون أساسياً فى قصة، ولكنها لا تحتوى على أية موتيفات. فإذا ما أضفنا إليها: ثم باعها نظير ثمن معقول تسلمه نقدًا، وعاش مع زوجته فى سعادة - نكون قد أضفنا مكونات ثقافية أخرى، ولكننا لم نضف موتيفات. أما إذا أضفنا: وذات يوم رأى فى حلم من أخبره أن فى منزله كنزًا، وأن فأسه هى الأداة الوحيدة التى تفتح هذا الكنز - فإن الموقف يتغير بظهور العناصر غير العادية، وهى: الحلم المنبئ، والكنز، وأن الكنز لا يفتح إلا بأداة معينة. وكل تلك المكونات هى فى الواقع موتيفات^(٩).

ومع أنه لا يمكننا التردد فى اعتبار الموتيفات معطيات حكاية تبدو دائماً مستحقة للذكر، إلا أنه لا يمكننا الحديث عنها باعتبار أنها متساوية الأهمية داخل العمل الحكائى. وقد أشارت أنا برجيثا روث Anna Birgitta Rooth - فى دراستها عن «دائرة سندريللا» - إلى ذلك، وأكدت وجود اختلافات وظيفية وتركيبية فى عمل الموتيفات، وبناء على هذا قسمت الموتيفات إلى طبقات تبعاً لأهمية الدور الذى تلعبه الموتيفة فى القصة. فهناك ما تسميه «الموتيفة الأساسية»، تلك التى يودى إسقاطها إلى حدوث خلل بنائى أو روائى خطير فى بناء السرد. وهناك ما تسميه «موتيفة التفاصيل»، وهى الموتيفة ذات الأهمية الجانبية، والتى يقتصر عملها على المساعدة فى توضيح أو استكمال الأحداث المؤدية إلى تحقيق الموتيفة الأساسية. ومن أمثلتها الموتيفات الخاصة بالوصف وعناصر التشويق وإطالة الأحداث^(١٠).

أما «توماشفسكى، فهو يعالج الموتيفات - فى نظريته عن الأغراض - من ناحية أهميتها للمتن الحكائى والمبنى الحكائى. فالموتيفات التى لا يمكن الاستغناء عنها يسميها «حوافز مشتركة»، وهى تلك التى تتسم بأهمية بالغة بالنسبة للمتن الحكائى (الغابولا)؛ إذ إن حذفها يمس رابط السببية الذى يوحد الأحداث. أما الموتيفات التى لا يخل حذفها بالتتابع الزمنى والسببى للأحداث فيسميها «حوافز حرة»، وهى تلك التى تقوم على وجه خاص بدور مهيمن محددة بناء العمل الحكائى^(١١). وهكذا تقابل «الحوافز المشتركة»، عند توماشفسكى، «الموتيفات

بل من حيث إنها عناصر متداخلة فى دينامية بنية الحكايات،(٩).

ولكى يتاح لنا أن نلاحظ هذه الدينامية فى المجالات التى يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التنوع الحكائى، وفى إمكانيات تقبل الموتيفات للتحويلات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية بحيث تندمج فى أبنيتها، وفى التنوعات المتعددة للموتيفات التى يمكنها أن تؤدى وظيفة الموتيف نفسها الذى أدرج فى مسار سرد حكاى معين لأسباب جمالية أو سوسيو- ثقافية.. لكى يتاح لنا أن نلاحظ ذلك، لا ضير من أن نقدم هنا تحليلاً مفصلاً لموتيفات حكاية 'الصنى مايتعطاش'، باعتبارها حكاية قصيرة نسبياً لا تستغرق مساحة ضخمة، على أن ننتقل من موتيفات هذه الحكاية باتجاه موتيفات أخرى فى حكايات أخرى، بما يكفى للإيضاح من جهة، وفرز موتيفات الحكاية موضوع التحليل من جهة ثانية.

نص حكاية 'الصنى مايتعطاش'،(*) .

- حَجَّك الله .

- نَجَّك الله .

كان فيه ملك .. ما ملك إلا الله .. والملك ده متجوز ومرته مش أما تخلف، قاعده معاه وعايشه عال العال، بس عدم الخلفه ياعينى منغص عليها عيشتها، لها أخت متجوزه غريبه أما تولد .. والده ست صبيان، قالت لها: ياأختى أنا أما أقولك آه ؟ قالت لها: إه . قالت لها: إنتى أربطى خلق على بطنك، وأنا ليّه شهر حبله أهه، وقولى أنا حبله .. أنا حبله، وعدى التسع تشهر وقولى أنا رايحه أولد بيت أبويا، وأنا آجى هنا فى بيت أبويا وأولد، والعيل اللى أولده خديه، ويد خديه بنت خديه .. كده ياأختى ؟ قالت لها: كده، أنا عيني ملانه ومعايا بدل العيل سته، والسته صبيان، ورضى .. مش عايزه عيال تانى . قالت لها: خلاص ياأختى، يبقى جميل عملتيه فيه، دا ملك ياأختى وإيده طايله، وسعده وخيره وماله .. إنتى عارفه . قالت لها: خلاص . ربطت خلق على بطنها .. كل شهر تحط خلقه .. شهر فى شهر لحد التسع تشهر ماخلاص، قالت: ياملك . قال لها: نعم . قالت له: أنا رايحه بيت أبويا عشان أولد . يابنت الناس أولدى هنا، عشان بيتنا يبقى فيه ملايكة ونفرح . قالت له: لع .. أنا هولد بيت أبويا، دى أول ولده، وطبعاً أول ولده لازم أولدها عند أبويا وأمى، واخواتى يخدمونى هناك . قال لها: روحى .. ياولد يا خدام . قال له: نعم سيدى . قال له: ركب ستك . ركبته سته الفرس والخدام ركب الجحش وطلعت

على بيت أبوها، راحت بيت أبوها، ويوم وانتين وجت أختها عشان تولد، دار لها الوجع تولد .. تولد جوز .. ويدين .. ولدت الدور ضادى ويدين . قعدت أختها .. مرت الملك .. يوم وانتين وتلاته وأربعة وخمسه وستة وسبعة وعشره لحد ما ريعنت، ويعنت لجوزها أنا ولدت ويد، وجوزها بعث لها الزياره اللازمه والفراخ والخدامين وراح لها .. وعمل الواجب . وبعد الإربعين يوم قالت: ماتيله بقه ياأختى أنا عايزه أروح، جوزى بعث لى عشان أروح أهه ... ما تدبنى الولد اللى هتدو هلى منهم ياأختى خلىنى أروح . قالت لها: إسم الله عليكى، هيه الولاد أما تتعطى، إنتى ياأختى يديكى رينا .. آه ياأختى !! أمال كنتى معشمانى لاه ؟ قالت لها: أهو اللى حصل .. أعمل آه ؟ أروح فاه ؟ يا كسوفى .. يامرى .. يا حنضلى .. يالهوى، ودورت البكا . قالت لها: تطلعى لفوق تنزلى لتحت الصنى مايتعطاش، ماأديكيش ضنايا . يبقى لفت شوية خلق وخذتهم قدامها ع الفرس وركبت وركب الخدام الجحش .. قال لها: هاتى إبن سيدى أنا أشيله ياستى . قالت له: لع .. لع ما تشيلوش .. أنا حالفه ماحد يشيله، ولاحد يشوفه غير فى بيتنا . مشوا .. فصلوا ماشيين قيمة ساعه إثنين وقالت له: إستنى أنا هنزل أنفسح أميه فى القصب هنا . قال لها: هاتى الولد ياستى لما تنزلى وتيجى . قالت له: لع هاخده معايا، أنا مايطمنش قلبى إنك تاخده . نطت من ع الفرس بالخلقات فى باطها، وخذتهم على إيديها ونزلت القصب، لقت الطير أما يشيل ويحط على عيل حاطط صباعه فى حنكه .. ويد فى القصب .. لفته فى الخلقات وقالت: ياما إنته كريم يارب . ولفته فى الفرطات اللى معاها وشالته ع الفرس . ياستى هاتى الولد يقع منك ولا حاجه . قالت له: خد الولد أهه . راحت ناولته له وركبت .. حطه قدامه وروحوا، قعدت ترضع الولد وبعد سنه .. وفّت الرضاعه بتاعته .. حبلى .. ولدت ويد، وتانى سنه حبلى تانى وولدت ويد، وحبلى تانى وولدت ويد .. بقم ثلاث صبيان وهوه الرابع .. الولد اللى لفته فى القصب ده بقى رابعهم .. سنه فى سنه العيال كبروا وأما يتعلموا ركوب الخيل . أولاد الملك يركبوا الفرس .. خيال ياشاطر .. ويشطوا الفرس، ودكها وه يركب البوصه ويقول: زيت لا غنى عن الزيت .. قعد الملك ملاحظهم شوية إيام وبعد كده قال لها: خدى تعالى لجى، قوليلى يعنى الثلاث صبيان دوله يركبوا الفرس ويقولوا خيال ياشاطر والويد ده يركب البوصه ويقول زيت لا غنى عن الزيت، آه الحكاية دى !! قالت له: هاقول لك .. حكى له الحكاية م الأول للآخر، الأمر حصل وحصل وتم واتفق . قال لها: فى التركة بتاعى يارث زيهم، وفى الطين بتاعى يارث

زئيمهم، وفي المملكة بتاعتي ياخذ زئيمهم، وهو أخوهم وجم على وشه وهمه إخوانه، والسرده ميطلطي من حنكك لحد، وعاشوا في التبات والنبات وسلامتك على كه.

تحليل مفصل لموتيفات الحكاية :-

١ - الزوجة العاقر

موتيف الزوجة العاقر - موتيف تقديم - وموتيف التقديم عادة ما يكون موتيفاً مشتركاً، أى لا يتسنى حذفه من المتن الحكائي دونما مساس برابط السببية الذي يربطه بالحدث الذي يليه، والذي لا يمكن أن يرد في القص بدوره مالم تكن الزوجة عاقراً. وأشهر أمثلة هذا الموتيف «ساره» زوجة إبراهيم الخليل، عليه السلام، وقد استدعى عقمها أن تطلب من زوجها الدخول بجارياتها «هاجر» كي ترزق منها بنين. يذكر العهد القديم ذلك فيقول: «وأما ساراي امرأة إبرام فلم تلد له، وكانت لها جارية مصرية اسمها هاجر، فقالت ساراي لإبرام هوذا الرب قد أمسكني عن الولادة. أدخل على جاريتي، لعل أرزق منها بنين، [الإصحاح السادس عشر - تكوين] وكذلك «خصرة الشريفة» زوجة رزق بن نائل في السيرة الهلالية، حيث كانت قد تعوقت أحد عشر عاماً عن الحمل، بعد ولادتها «شيحه».. فلما خرجت هي ونساء بنى هلال إلى البئر، وشاهدت الطيور، وما كان من أمر الطير الأسود مع سائرهما، حتى تمتعت على الله أن يرزقها طفلاً يكون قوياً كهذا الطير، فكان أن رزقها الله أبا زيد - بطل السيرة المذكورة.

٢ - الوعد بطفل

الوعد بطفل - موتيف ديناميكي - يقوم بتغيير الوضعية غير المرغوبة التي يمثلها العقم في موتيف «الزوجة العاقر» إلى وضعية مرغوبة هي وضعية «الحمل»، وذلك بصرف النظر عن زيف هذه الوضعية في الحكاية موضع التحليل. وتطلعنا مجموعة الحكايات العربية التي تحت أيدينا على التنوع الهائل للموتيفات الديناميكية المؤدية إلى تغيير هذه الوضعية. ففي حكاية «الشاطر محمد»، النموذج ١، تصعد زوجة الحراث العاقر إلى سطح دارها، وتتجرد تماماً من ملابسها، ثم تدعو الله أن يرزقها طفلاً على أن تسميه «الشاطر محمد». وفي النموذج الثاني للحكاية تلجأ زوجة الملك التي لا تنجب إلى ساحر مغربي، كان ماراً من أمام باب القصر، وتسأله أن يعمل من أجل أن تحمل في طفل. وفي حكاية «الراجل اللي حبل» تشتري الزوجة العاقر من أحد الباعة الجائلين باذنجاناً يختص بالحمل وتطهوه كي تأكله لتحمل^(١٠). وفي حكاية «حبة العدس» الكويتية تتمنى الزوجة

العاقر على الله أن يرزقها ولداً، أو بنتاً، حتى ولو كان حبة عدس^(١١). وفي حكاية «السدر» الكويتية أيضاً تنذر سيدة لا تحمل أن لو أعطاه الله بنتاً فسوف تزوجها لشجرة السدر^(١٢). وفي حكاية «المحبة بالقلب» الكويتية كذلك تنذر امرأة، طلقت أكثر من مرة بسبب عقمها، أن لو رزقها الله بنتاً فسوف لن تتردد في إعطائها لمن يطلبها حتى ولو كان شحاذاً^(١٣). وفي حكاية «الأخ وأخته وأم هيلان»، وهي حكاية كويتية كذلك، يظل الملك يتزوج حتى يقع على امرأة ولود^(١٤). وفي حكاية «البرق» المغربية تطلب امرأة عاقر، تجلس فوق سطح دارها، من البرق أن يعطيها بنتاً تفرح بها ولو قليلاً ثم يأخذها حين يريد^(١٥). وفي حكاية «كندورة زوجة الشيخ» الإماراتية تنذر امرأة تأخرت في الإنجاب أن لو رزقها الله طفلة فسوف تطلب من زوجة الشيخ، وهي في اعتقادها أسعد زوجة في البلد، أن تخط لطفلتها «كندورة» ضماناً لسعادتها، وهكذا^(١٦).

فإذا كان مدلول موتيف ما (أو وظيفته) ليس هو فقط معطياته الاجتماعية - الثقافية، وإنما هو أيضاً الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع موتيفات أو عناصر أو مكونات أخرى في العمل الحكائي نفسه، أو في أعمال حكاية أخرى. إذا كان الأمر كذلك، فإننا نستطيع أن نقول إن موتيف «الزوجة العاقر» (باعتباره ممثلاً لوضعية غير مرغوبة = رغبة في الحمل) يفتح المجال واسعاً أمام التنوع الحكائي؛ وذلك بإتاحته فرصة كبيرة لإدراج موتيفات ديناميكية متنوعة تنشئ حكايات متنوعة، بما يؤكد أهمية الحمل والولادة في الثقافة الشعبية العربية. كما يمكننا أن نسجل هنا أيضاً - قبل أن تنتقل إلى الموتيف الثالث في حكايتنا - إمكانية تقبل الموتيفات الديناميكية للتحويلات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية. فمثلاً في حكاية «السدر» القطرية بدلاً من أن تنذر الزوجة العاقر أن لو رزقها الله بنتاً، أو ولداً، فسوف تزوجها لشجرة السدر - كما حدث في الحكاية الكويتية - نجدها تتفاعل إذ يعلق ثوبها بسدر يابسة، وتنذر لفورها أن لو رزقها الله بنتاً، أو ولداً، فسوف تجعلها تتعهد هذه السدر اليابسة بالسقى والرعاية كل يوم حتى تظل دائمة الاخضرار^(١٧). ويمكننا هذا التحوير الموتيفي حكاية جديدة تماماً، بل ومخالفة في نمطها لنمط الحكاية الكويتية.

أيضاً يمكن استبدال الموتيف الديناميكي، الذي أدرج في مسار سرد حكاية معين لأسباب جمالية أو سوسيو - ثقافية، بموتيف آخر - للأسباب نفسها - يمكنه أن يؤدي وظيفة الموتيف المستبدل. ففي رواية مصرية لحكاية «الرجل اللي

العنصر بالآخر، وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبناء الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفيتها.

٤ - الولادة الأولى للزوجة تكون في منزل أبيها

موتيف تكوين إضافي؛ إذ يرد باعتباره ركناً من أركان عنصر الخدعة في الحكاية.. ولأنه ورد ضمن سياق السرد كحدث عادي لعد موتيفاً فرعياً. وهذه العادة (ولادة الزوجة لأول مرة تكون في منزل الأب) يعمل بها حتى الآن في المنطقة التي جمع الباحث منها الحكاية موضوع التحليل.

٥ - زيارة الزوجة بمناسبة ولادتها

موتيف فرعي في الحكاية، وظيفته التمهيد للتوتر الذي سوف يحدث بها لاحقاً. وهذه العادة يعمل بها أيضاً في المنطقة التي جمع الباحث منها الحكاية المذكورة.

٦ - عدم الوفاء بالوعد

الموتيف الرئيسي "Keymotif" في الحكاية؛ إذ إنه يحدد المسار الذي سوف يأخذه الحكى فيما بعد. ولكى يكون موتيف ما أساسياً، أو رئيسياً، يكفي أن يبقى الفعل الحكائي المتولد عنه بمثابة خيار منطقي بالنسبة لباقي الحكاية، أو بعبارة أخرى: يكفي أن يقوض أو يرسخ الشك أو التردد بشأن المسار الذي ستأخذه الحكاية، أو الذي ينبغي عليها أن تأخذه. فأن تفى الأخت الولود بوعدها أو لا تفى موتيفان متساويان؛ لكن يستتبع كل منهما أن يأخذ مجرى الحكاية اتجاهاً مختلفاً، أو أن يسير باتجاه مضمون مختلف.

فلو فرضنا أن الأخت الولود وفت بوعدها، ومنحت أختها العاقر طفلاً من الطفلين اللذين وضعتهما، فسوف تأخذ هذه الأخيرة وتعود به إلى زوجها على أنه طفلها، وتسقط الأحداث التالية من الحكاية: «إيهام الزوجة العاقر لخدمها بطفل من القماش، العثور على طفل في حقل من القصب، لأنه لم يعد بالحكاية حاجة إلى هذين الحدثين. ولنفترض أيضاً أن الحكاية ستسير بعد ذلك في اتجاهها نفسه، فتحمل الزوجة ثلاث مرات، وفي كل مرة تضع طفلاً ذكراً، ويكبر الأطفال معاً، ويكتشف الملك من خصصية ما في الطفل غير الشرعى أنه ليس ابنه، فيسأل زوجته عن ذلك فتجيبه بالحقيقة. عددن سوف تختلف النهاية بالقطع؛ إذ إن أم الطفل معروفة، وليس أمام الملك - بمنطق القص الشعبي - إلا أن يعيد الطفل إلى أمه الحقيقية، للحصول بذلك على حكاية مختلفة تماماً - على الأقل من ناحية المضمون - ترسخ لمفهوم «الوفاء بالوعد، لا لمفهوم

حب، عنوانها «الرجل الذى ولد بنتاً» (١٨) نجد أن الباذنجان المختص بالحمل في الرواية الأولى قد تم استبداله بالتفاح الذى يجلب للحمل في الرواية الثانية. وفي حكاية «ود النمير، السودانية تحل عظام الموتى محل التفاح أو الباذنجان لتؤدى الوظيفة نفسها التي لهما؛ إذ تذهب الزوجة العاقر في الحكاية إلى «الفقير»، فيطلب منها أن تجمع قدرًا من عظام الموتى وتطحنه وتسويه على النار حتى يفور، ثم تأكله لتحمل (١٩). وهذا أيضاً تنشأ حكاية جديدة، وإن كانت متماثلة مع الحكايتين المصريتين في الفكرة والموضوع.

٣ - التظاهر بالحمل

التظاهر بالحمل موتيف تكوين أيضاً، أما كيفية هذا التظاهر فهو موتيف تفاصيل، أى موتيف حر، يمكن إسقاطه من الحكاية دون أن يخلل بناؤها أو يتغير مضمونها. وموتيف التفاصيل قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى، ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر. ففي حكايتنا تتظاهر الزوجة بالحمل فتنزع أسفل ملابسها - في منطقة البطن - قطعة من القماش كل شهر. أما في حكاية «ود النمير، السودانية، فإن الأم المتظاهرة بالحمل تضع تحت ثيابها قرعة كبيرة فتصبح مثل الحامل.

وقد يبدو لنا من هذين الموتيفين المعزولين أن وضع قطعة من القماش فوق البطن مع مطلع كل شهر أكثر منطقية في تصوير الحمل من وضع قرعة كبيرة مرة واحدة؛ لكن ما أن نقرأ الحكايتين حتى نكتشف بسهولة خطأ هذا التصور، فكل حكاية منهما تمتلك منطقية إدراجها للموتيف بالكيفية التي هو مدرج بها. فالزوج في حكايتنا يعيش مع الزوجة، ويمكنه أن يلاحظ بوادر حملها وتطوراته أولاً بأول، في حين أن الابن في الحكاية السودانية كان مسافراً بعيداً عن أمه.. فلو قامت الزوجة في الحكاية الأولى بوضع قرعة، أو ما شابه ذلك، تحت ثيابها، وظهر بطنها منتفخاً مرة واحدة، بدون تدرج، لاثارت بذلك رغبة زوجها الذى يراها كل يوم: وهو ما لا نريده الزوجة، ولا تسعى إليه الحكاية في مخططها للمضمون الذى تريد توصيله. كما أن وضع الأم في الحكاية الثانية لقطعة من القماش أسفل ملابسها كل شهر يبدو في غيبة الابن عملاً عبثياً لا معنى له، ولا طائل من وراءه، اللهم إلا إذا كانت الأم ترغب في خداع نفسها، أو في خداع من هم حولها: وهو ما لم تنص عليه الحكاية، ولا يدخل ضمن دائرة أهدافها المضمونية. وهكذا - كما أسلفنا - تقوم بين كل عناصر الحكاية علاقات تضافر غنية بالمعنى، يتحدد في إطارها

الوضعية القائمة بغرض إنهاؤها، وبالتالي إنهاء الحكاية، أو الدخول في وضعية جديدة ومتابعة القص. وكل موتيفات الاكتشاف والتعرف في القص الشعبي لها هذه الصفة، أو إن شئنا قلنا لها هذه الوظيفة، ومن ثم فهي موتيفات مشتركة، ترتبط مع الحدث الذي يليها برباط سببي يجعل حذفها من القص أمراً غير ميسور بدون إحداث خلل بنائى ملحوظ.

والحقيقة أنه عندما تتعلق المسألة في الحكاية الشعبية بتحديد الابن الشرعى من الابن بالتبني، أو ذلك غير الشرعى، فإن اليقين الشعبى يلجأ إلى أحد مفاهيمه بهذا الخصوص، ومنها: أن يكون الابن مشابهاً لأبيه. فأولاد الملك من صلبه، في الحكاية، يجيدون ركوب الخيل، لأنهم أبناء ملك، والملوك عند الشعبيين يعرفون بذلك. أما الطفل اللقيط (ويبدو أن أباه كان بائع زيت متجول) فهو يركب عصا على أنها حمار، وينادى: «زيت لا غنى عن الزيت». وعندما يشاهد الملك هذا الصنيع يشك في أمر الطفل، ويبدى شكوكه لزوجته فتؤكد لها بأن تحكى على مسامعه الحكاية من بدايتها.

وفي حكاية عراقية يلاحظ التاجر أن أولاده جميعاً يسلكون على شاكلته، فهم يتلهون بما يشبه البيع والشراء والتجارة والمقايضة، إلا الولد الأكبر، فإنه يتلهم بأن يلعب بـ «النبوية»، فيلف الخيوط عليها، ويسلكها في ماكينة متخيلة، ويأخذ في الحياكة. وكان ذلك دأبه في كل عمل يلهو به، فتعجب التاجر من ذلك غاية العجب، ثم بدأ يشك في أمره، وأبدى شكوكه لزوجته فاعترفت له بأن الولد ليس ولده ولا ولدها، وإنما هو ابن حائك تبنته خشية أن يطلقها، فضحك التاجر وقال: «والله يامرهم كلامج صحيح.. ولدى يشتغلون بالتجارة مثل أبوهم، وابن الحاج ينهب مثل أبوه» (٢٠).

وفي حكاية «الحكما الثلاثة»، وهي حكاية مصرية، يزعم أحد الأخوة الثلاثة أن القاضى الذى جاءوا للاحتكام إليه بشأن الميراث هو ابن غير شرعى لأبيه، وذلك لأنه كلف الخادم بضيافتهم، ولم يقم هو بهذا الأمر كعادة والده، وذو المنبت الطاهر الكريم لا يقارف هذا السلوك المعيب. ويتأكد هذا الزعم عندما يجبر القاضى أمه على الاعتراف له بحقيقة أصله، إذ أخبرته أن زوجها الواسع الثراء كان لا يمكنه أن يمنحها طفلاً، ولخشيتها على أمواله الطائلة أن تخرج من يدها، فقد اتصلت بأحد العبيد وحبلت منه ابناً القاضى (٢١).

وقد يلجأ اليقين الشعبى أيضاً إلى أن يضع حب الابن واحترامه لأبيه موضع الاختبار، وذلك بقصد الكشف عن حقيقة بنوته له. ففي حكاية سودانية يتستر رجل كريم على

«الصنى مايتعطاش، رغم أنها تسير في الخط نفسه. وحتى لو افترضنا أن الملك احتفظ بالطفل، وأنشأنا من الأحداث بعد ذلك ما يلائم هذا الافتراض، فإن المضمون النهائى للحكاية، سواء عاد الطفل إلى أمه أم لم يعد في خاتمتها، سوف لن يكون هو المضمون ذاته الذى تحرص حكايتنا على إبرازه، وهو: أن الأبناء لا يوهبون.

٧ - الإيهام بطفل من القماش

إيهام الزوجة العاقر لخادمتها، أثناء رحلة العودة، بطفل من القماش موتيف تكوين يحيل على شعور الزوجة بالحرَج والرغبة الموهودة، وكذلك على حدث حكاى مجهول يبتعث اللهفة في نفوس المتلقين للتعرف عليه. والموتيف بهذه الصفة لا يتسنى حذفه من القص دون أن يحدث ذلك خللاً في بناء الحكاية وتركيبها، أو دون أن يتطلب أحداثاً أخرى ونهاية مخالفة لأحداث ونهاية الحكاية المذكورة.

٨ - العثور على طفل

العثور على طفل في حقل من القصب، أو غير ذلك، موتيف تكوين استبدالى لموتيف: إلقاء طفل في حقل من القصب أو في جبل أو بدر أو غابة أو قفر موحش. أما كون أن الطيور كانت تحوم فوقه، كما تذكر الحكاية، فهو تحوير لموتيف: الطيور تدل على طفل ملقى به في حقل أو بدر أو غابة.. إلخ. والموتيف بهذا الشكل المحور موتيف تفاصيل، قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر؛ إذ يمكن أن يدل على الطفل بكاؤه، أو أن يتم العثور عليه صدفة، كما يبدو لنا من ظاهر الحكاية.

٩ - الحمل عن طريق إرضاع طفل

الزوجة العاقر في الحكاية تحمل ثلاث مرات، وتلد طفلاً ذكراً في كل مرة، وذلك بعد إرضاعها الطفل اللقيط لمدة عام. هذا الموتيف موتيف تكوين، وهو يقوم في المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية على خلفية من الاعتقاد بأن تحريك مشاعر الأمومة بقوة لدى زوجة عاقر، عن طريق إرضاعها لطفل، يمكن أن يؤدى إلى حملها. وبناء على هذه الخلفية الاعتقادية لا يذهب بنا الظن إلى أن هذا الموتيف من الابتكارات القصصية.

١٠ - اكتشاف الابن اللقيط

خصيصة متباعدة في الطفل اللقيط عن خصائص إخوته الثلاثة تكشف للملك أنه ليس ابنه. هذا الموتيف (اكتشاف الطفل اللقيط) موتيف تصفية، بمعنى أنه يهدف إلى تصفية

فناة حامل سفاهاً فيتزوجها، وعندما تضع حملها هذا يسميه محمداً، ثم تحمل منه بعد ذلك بطفل، وعندما تضعه يسميه محمداً كذلك. ثم يموت الزوج، ويشرع الولدان في تقسيم التركة، فيعثران على ورقة بخط أبيهما تقول «محمّد يرث ومحمّد لا يرث». ولأنهما لا يعرفان معنى هذه الوصية فقد احتكما إلى قاض تعرف على الابن غير الشرعي من استعداداته لحرق قبر أبيه الذي فتنهما بوصية غير واضحة (٢٢).

أيضاً قد يلجأ اليقيني الشعبي إلى مفهوم آخر من مفاهيمه تجاه هذه القضية، وهو أن الابن الشرعي لا يستسغى بالفطرة، وليس لتحريم ديني، فكرة اقتتراف المعصية مع ذات حرم محرم. وتمثيلاً لذلك، فإن ابن الحرام في إحدى الحكايات العراقية يتم التعرف عليه من استعداداته للزواج بأخته (٢٣).

١١ - الوصية بأن يرث الابن بالتبني مثل الأبناء الشرعيين

السماحة التي يتمتع بها هذا الموتيف تعود إلى أن الابن في الحكاية ليس ابناً لزوج الملك من السفاح، فضلاً عن أنه كان السبب في أن يكون للملك ذرية من صلبه. ويدعم هذا المنطق في الحكاية منظومة العادات والتقاليد العربية المتصلة بهذه الجزئية، وذلك بالإضافة إلى أن الابن من السفاح في الحكايات الشعبية العربية عادة ما يحرم من الميراث. ففي رواية، أو ربما الأصل، لحكاية «الحكما التلاته» المصرية - سالفة الذكر - يستنتج القاضي - الذي اتهمه أحد الأخوة الثلاثة،

المحتكمين إليه بشأن الميراث، بأنه ابن حرام - يستنتج هذا القاضي أنه لا يمكن أن يتعرف على ابن الحرام غير رجل على الشاكلة نفسها، أي ابن حرام مثله، وعلى هذا يقضى بالإرث للأخوين الآخرين، ويحرم الثالث من الميراث بناء على هذا الاستنتاج (٢٤).

وفي الحكاية السودانية، سالفة الذكر تحت الموتيف السابق، يوصى الأب بحرمان الابن الذي حملته زوجته سفاهاً من الميراث. أما حكاية «ابن الحاج ينهب» العراقية، فهي تتفق مع حكايتنا في هذا الموتيف، لأن الولد لم يكن ابناً لزوج التاجر من السفاح.

هذه هي كل موتيفات الحكاية على طول مركبها السردى، والواضح بشأنها هو أنها لا تمثل كل العلامات السردية في الحكاية؛ إذ ينقصها - على الأقل - العناصر الإجرائية التي تدمجها معاً داخل التواصل السردى، وتكسيها معناها ودلالاتها وأهميتها. فالقصد من وراء فرز الموتيفات في الأعمال القصصية الشعبية ليس ديدنه الوصول إلى فهم هذه الأعمال أو استخلاص معناها، وإنما هدفه فهرسة هذه الموتيفات لتيسير الرجوع إليها لأغراض الدرس المقارن، أو لمعرفة مجالات وأماكن انتشارها في الثقافة الواحدة أو الثقافات المختلفة. وهو مرمى بعيد عن مرامي دراستنا هذه، وحسبها منه هذا القسط الذي تغتنى به الصورة الأولية للشكل الفني، المكتمل والمنغلق، للحكاية بسمات وخصائص جديدة، مستمدة من الديناميكية التي لموتيفاتها.

* المراجع والهوامش والتعليقات

- ١ - عبد العزيز رفعت: البنية الفنية للحكاية الشعبية - مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد ٣٩ - قطر - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - يوليو - ١٩٩٥ - ص: ٧ - ٢٩.
- * لم يرد هذا الباب في فهرست الموتيفات «Index of motifs» الملحق بكتاب الحكاية الشعبية «The Folktales» لستيث طومسون، وإنما ذكر طومسون أنه يؤلف عدداً قليلاً من «الوحدات»، معظمها من الفابولات؛ إذ تروى الحكايات المشتملة على هذه الموتيفات لغرض وحيد هو الكشف عن طبيعة الحياة (هكذا الحياة).
- * يقصد طومسون بهذا الباب مجموعة النواذر الهزلية التي تروى في كتب الأدب عن الفقهاء والبخلاء والمعلمين وغير ذلك. راجع: فوزي العنديل - عالم الحكايات الشعبية - الرياض - دار المريخ للنشر - ١٩٨٣ - ص: ١٠٤.
- ٢ - يلزم أن نفوه هنا إلى أن أ. صفوت كمال قام بترجمة مصطلح «Motif»، في الفقرة المنقولة، إلى «عنصر»؛ ولكن منعاً لأي اللباس قننا من جهتنا بالإبقاء على المصطلح الإنجليزي في هذه الفقرة دون ترجمة، ووضعناه بين قوسين باللغة العربية، في حين أوردنا نص ترجمة أ. صفوت كمال لهذه الفقرة كما هو. انظر:
- ستيث طومسون - تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلوري - ترجمة: صفوت كمال - عالم الفكر - المجلد الثالث - العدد الأول - إبريل ١٩٧٢ - ص: ١٨٤.

- ونحب أن نشير أيضًا إلى أن مصطلح "Motif" قد حظى في العربية بأكثر من ترجمة، ففضلاً عن ترجمة ١. صفوت كمال له إلى «عنصر» قام د. حسن الشامي بترجمته إلى «جزء قصصي» (انظر مقاله: نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبي - مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد ١٢ - قطر - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - أكتوبر ١٩٨٨ - ص: ٧٧ - ٧٨) كما ترجمه ١. رشدي صالح إلى «جزئية متكررة»، ووحدة متكررة» (راجع ترجمته لكتاب الكزاندرو هجرتي كراب - علم الفولكلور - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ - ص: ٢٨، ٢٩، ٥٤٢) أما الدكتور إبراهيم الخطيب فقد قام بترجمة هذا المصطلح إلى «حافز» (راجع: نظرية المنهج الشكلي «نصوص الشكلايين الروس» - ترجمة: إبراهيم الخطيب - ط ١ - الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الأبحاث العربية - ١٩٨٢ - ص: ١٨٠ - ١٨١).
- ٣ - د. حسن الشامي - نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبي - مرجع سابق - ص: ٨٨.
- ٤ - د. حسن الشامي - المرجع نفسه - ص: ٨٩.
- ٥ - لمزيد من التفاصيل، راجع:
- د. حسن الشامي - فهرسة القصص الشعبي «فهرست الموثيقة» - مجلة الفنون الشعبية - العدد ٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - يونيو ١٩٦٩ - ص: ٨٣ - ٨٤.
- ٦ - د. إبراهيم الخطيب (ترجمة) - نظرية المنهج الشكلي «نصوص الشكلايين الروس» - مرجع سابق - ص: ١٨١ - ١٨٢.
- ٧ - المرجع نفسه - ص: ١٨٥.
- ٨ - عبد العزيز رفعت - البنية الفنية للحكاية الشعبية - مرجع سابق - ص: ٢٦ - ٢٧.
- ٩ - صفوت كمال - الحكايات الشعبية الكويتية «دراسة مقارنة» - الكويت - مطبعة حكومة الكويت - ١٩٨٦ - ص: ٣٥.
- * روت للباحث هذه الحكاية عام ١٩٨٨ الراوية: غدية عبد العزيز عبد الله من مواليد عام ١٩٢٢ - أعطو الوقف/ بنى مزار/ المنيا.
- ١٠ - راجع الحكايات المذكورة (الشاطر محمد «نموذج ١، ٢»، الراجل اللي حبل) في ملاحق الحكايات المرفقة بدراسة الباحث «الحكايات الشعبية والحكايات في منطقة شلقام «جمع وتصنيف» - مخطوطة ماجستير - المعهد العالي للفنون الشعبية - إشراف: ا.د. نبيلة إبراهيم، ١. صفوت كمال - ١٩٩٣ - ص: ١١٦ - ١٢٨، ١٥٤ - ١٥٦.
- ١١ - راجع الحكاية عند:
- صفوت كمال - الحكايات الشعبية الكويتية «دراسة مقارنة» - مرجع سابق - ص: ٣٧١.
- ١٢ - راجع الحكاية في المرجع نفسه - ص: ٢٥٧.
- ١٣ - راجع الحكاية في المرجع نفسه - ص: ٢٣٨ - ٢٣٩.
- ١٤ - راجع الحكاية في المرجع نفسه - ص: ٢٦٢ - ٢٦٣.
- ١٥ - راجع الحكاية في المرجع نفسه - ص: ٢٥٠.
- ١٦ - راجع الحكاية في كتاب «حكايات شعبية من الخليج» - ج ١ - ط ١ - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - ١٩٩٤ - ص: ٧٩ - ٨١.
- ١٧ - راجع الحكاية في المرجع نفسه - ص: ٢٤٩ - ٢٥٥.
- ١٨ - راجع حكاية «الرجل الذي ولد بنتا» عند:
- د. نبيلة إبراهيم - قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية - بيروت - دار العودة - ١٩٧٤ - ص: ٥٦ - ٥٩.
- ١٩ - راجع حكاية «والدمير، السوداني» عند:
- د. عز الدين اسماعيل - القصص الشعبي في السودان «دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها» - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ - ص: ١٠، ٨٢، ٨٣.
- ٢٠ - النبوية: الأنبياء التي تلف عليها خيوط الحكاية وتوضع في «الموك» - كلامج: كلامك - الحاجج: الحائك. راجع:
- د. محمد صادق زلزلة - قصص الأمثال العامة - دار الجيل - بيروت - ط ١ - ج ١ - ١٩٨٦ - ص: ٣٣ - ٣٥.
- ٢١ - راجع الحكاية في ملاحق الحكايات المرفقة بدراسة الباحث: الحكايات الشعبية والحكايات في منطقة شلقام «جمع وتصنيف» - مرجع سابق - ص: ٣٦٩ - ٣٧١.
- ٢٢ - راجع الحكاية عند:
- د. سامية الأزهرية يان - دراسة لثلاث حكايات شعبية من وادي النيل الأوسط - ترجمة: النور عثمان أبكر. مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد ٢٨ - قطر - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - أكتوبر ١٩٩٢ - ص: ٧٣ - ٧٤.
- ٢٣ - المرجع نفسه - ص: ٧٧.
- ٢٤ - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الحكايات الشعبية

ودورها في تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل

د. شاعر عبد الحميد

يقصد بمصطلح الأدب الشعبي، عادة، ذلك الفولكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب، وعلى ذلك فهو لا يتضمن الألعاب الجماعية أو الرقصات الشعبية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة كالأقوال المأثورة، واللغات والتوريات الشعبية، جنباً إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والأغاز... إلخ^(١).

ورغم ضآلة اهتمام علماء النفس بالأدب الشعبي - خاصة من خلال المناحي العلمية الدقيقة - فإن هذا الميدان يعد مجالاً شديد الأهمية والثراء بالنسبة إلى هؤلاء الدارسين، وذلك لأنه يشتمل على عناصر شديدة الأهمية من عناصر الخبرة البشرية؛ فالأدب الشعبي يشتمل على تسجيلات لأداءات ونشاطات وخبرات إنسانية حية ومتجددة ومستمرة وأكثر إحاطة وقرباً من الطبيعة البشرية مقارنة بالتكوينات الأدبية الفردية الكتابية^(٢).

أيضاً، بالنسبة إلى النقد الأدبي والفني والثقافي بشكل عام؛ حيث يمكننا أن نستخلص من دراستنا للحكايات الشعبية بعض المحددات أو الخصائص التي تجعل أدباً ما أو تراثاً ما قادراً على التواصل والاستمرارية والتواجد والانتشار عبر الزمن وعبر الثقافات.

كذلك تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة من الارتجال والأداء التلقائي والعفوي والخيالي، وكلها أمور مهمة في دراسة العقل الإنساني عامة، والخيال البشري خاصة.

الحكاية الشعبية هي إنشاء أدبي فني يقدم الراوى من خلاله صيغة مقبولة لما يحفظه عن السلف أو ما اكتسبه من

ما الذي يجعل الحكايات الشعبية تختزن وتستعاد بعد فترات طويلة من الزمن؟ هل هي أسباب خاصة بشكلها أم بضمونها؟ أم بالاثنتين معاً؟ لماذا تستمر هذه الحكايات في جوهرها ثابتة رغم التغييرات الهامشية التي قد تطرأ عليها؟ ولماذا تعاود الظهور في مناطق كثيرة من العالم بالتييمات الجوهريّة نفسها تقريباً؟

في رأينا أن الحكايات الشعبية من الموضوعات المفيدة بدرجة كبيرة في دراسة الذاكرة الجماعية لجماعة على نحو خاص، كما أنها شديدة الأهمية في دراسة المكونات الأساسية للطبيعة البشرية عموماً، كما أن دراستها شديدة الأهمية،

معرفة مسبقة ماضية، يفترض أنها موروثه من قديم الزمان^(٢).

تعرف المعاجم الألمانية الحكاية الشعبية بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخص ومواقع تاريخية^(٣).

وتعد الحكايات الشعبية - كما يشير صفوت كمال - المصدر الأساسي لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشاراً، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبي أكثر مما تحمله غيرها من المرويات الشفاهية^(٤).

عالم المرويات الشفاهية

وعالم الحكايات الشعبية عالم خاص، هو عالم خيال الإنسان وإدراكه في آن، بما يتضمنه هذا الخيال وذلك الإدراك من معارف موروثه وخبرات مكتسبة وتصورات ذهنية فنية^(٥).

في الدراسة الحالية نحاول أن نتعرف على بعض ما يمكن أن يفيد منه المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية في تطوير عملية التربية والتعليم للطفل عموماً، وجمالياً وإبداعياً خصوصاً.

الحكايات الشعبية والنشاط الفني للطفل

هناك مجموعة من المقولات العامة التي يتفق عليها علماء النفس والتربية والمهتمون بالفنون عامة، وسيكولوجية الفن خصوصاً، وهذه المقولات هي:

١ - أن الطفل - كما يقول لوفثيلد وبريتان - كائن دينامي، ويمثل الفن بالنسبة إليه لغة للتفكير، ومع نمو الطفل يتغير التعبير عن الأفكار والمشاعر والاهتمامات، كما تظهر المعرفة بالذات وبالبيئة في تعبيراته اللفظية والحركية^(٦). ويمكن أن تساهم الحكايات الشعبية المناسبة في تطور هذا النمو وهذا التعبير لدى الطفل على نحو فريد.

٢ - للفنون عموماً وللتراث الشعبي والحكاية الشعبية خصوصاً، فوائد ارتقائية وتربوية وفنية؛ حيث يمكن أن نتعرف من خلال استجابات الأطفال لهذه الحكايات على

طبيعة الارتقاء الانفعالي والإدراكي والعقلي والاجتماعي والجمالي والجسمي والحسي والحركي للطفل عموماً^(٧).

وكما سنشير إلى ذلك في نهاية هذه الدراسة.

٣ - أن مهمة الفن - كما يقول مالكولم روت M.Ross - أن يقوم بتنظيم القيم الاجتماعية والفردية، ويقوى حالات العقل والوجدان، ويساهم في العمليات المستمرة لتجديد الذات وتكاملها، وهي العمليات الحيوية للارتقاء لدى الإنسان عموماً ولدى الطفل خصوصاً^(٨)، وللحكايات الشعبية دورها الكبير في هذا الشأن.

٤ - نزودنا الحكايات الشعبية بإحدى الوسائط المناسبة للتعبير الشخصي؛ فالطفل مثلما يستمع إلى الحكاية يمكنه أن يرويها، أيضاً، ومن ثم يقوى قدراته على الحكى، وعلى التواصل مع الآخرين.

٥ - تقوم الحكايات الشعبية بتركيز الانتباه والطاقة، ومن ثم تساعد في تطوير مهارات الملاحظة الشخصية والوعي الذاتي.

٦ - تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة؛ فهي تشتمل على عناصر الصوت، والحركة والشخصيات، والمعلومات الجغرافية، والمعلومات التاريخية، والعناصر الواقعية، والعناصر الخيالية، والرموز، وتداخل الأزمنة، والحكاية داخل الحكاية، والموتيفات أو التيمات التي هي أصغر وحدة في المضمون الروائي، وهي يمكن أن تكون حيواناً خرافياً كالغول، أو مادة كالعصا السحرية، أو حادثة مثل الهروب السحري الملئ بالعوائق^(٩). وغير ذلك من العناصر التي تساهم في تنمية المفاهيم والتصورات الأساسية لدى الطفل عن الزمان والمكان والحركة والإنسان والواقع والحياة.

٧ - تجسد الحكايات الشعبية عناصر الارتقاء الثقافي والجمالي والاجتماعي للإنسان في منطقة معينة من العالم، كما أنها تشتمل على عناصر ثقافية عالمية مشتركة؛ ومن ثم فهي قد تكون وسيلة مناسبة لنقل معلومات وأفكار وتصورات معينة للطفل حول الذات وحول الآخر.

٨ - تعد الفنون من أهم الوسائل للاستغراق والانشغال والتعبير الشخصي والإبداعي، وهي تعد مصدراً للمتعة والإثارة العقلية، وهي تقدم فرصاً مناسبة لتحقيق الذات وتنشيط الإبداع، ويمكن أن يفاد من الحكايات الشعبية، هنا بشكل خاص، في تنمية قدرات الخيال ونشاطات التعبير الشخصي لدى الطفل على نحو فريد.

٩ - التربية عن طريق الفن - والحكاية الشعبية أحد الفنون كما هو معروف - هي تربية على طريق الإبداع، والتربية عن طريق الإبداع هي تربية على طريق مستقبل الأمة وتقدمها.

١٠ - نعتقد أن الحكايات الشعبية التي يستمع إليها الطفل خلال مراحل مبكرة من عمره تظل نشطة معه بعد ذلك في تلك المنطقة المسماة بما قبل الشعور Sub - Conciousness وهي المنطقة الواقعة ما بين الشعور واللاشعور، وهي ليست منطقة وعى كامل ولا منطقة لا وعى كامل، ليست حاضرة تماماً وليست غائبة تماماً، إنها يمكن أن تستدعى أو تستحضر عند الحاجة وبوسائل خاصة تختلف حولها الأدباء والعلماء، وهي المنطقة التي يعتمد عليها الأدباء في الكتابة، والفنانون في الرسم أو التأليف الموسيقي، تظهر مكوناتها لدى البعض على هيئة إبداع فني ولدى البعض الآخر على هيئة كوابيس وأحلام وذكريات.

وقد اعتقد Rugg عام ١٩٦٠ في كتابه عن الخيال أن هذه هي منطقة الحدس الحقيقي، وأنها تكون، غالباً، متحررة من سيطرة الرقابة المنطقية والعقل الصارم الميكانيكي، وأنها تشكل الأرضية الأساسية للإبداع.

وتتميز هذه المنطقة من الوعي بحالة من الاسترخاء المنتبه أو التركيز المسترخى، وفي هذه الحالة يحدث التوجه نحو الإبداع، ويرى المبدع الأفكار والصور كما لو كانت حقيقية، خلال ذلك يكون هذا العقل الخاص الذي أطلق عليه 'رج' اسم العقل العابر للحدود، متمسكاً بالحرية في الحركة دون رقابة الوعي الصارم، إنه يحيط بالصور ويقترّب من أبسط المعاني الرمزية لها، وتكون هذه المعاني الممتزجة بالصور البدائية الحقيقية للإبداع وحل المشكلات؛ فعندما نكتشف هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحدث الومضة الإبداعية التي يمكن أن ينفذ من خلالها عمل إبداعي جديد.

١١ - قال العالم الطبيعي والناقد والشاعر وعالم التربية برونوفسكي بأن التخيل معناه تكوين الصور داخل العقل وتحريكها للوصول منها إلى تنظيمات جديدة، والخيال في رأيه هو الجذر المشترك الذي ينبثق منه العلم والفن معاً ويزدهران. ولا يكون الخيال في الفن أكثر حرية منه في العلم أو العكس كما قال، فالخيال عموماً يحتاج أن يكون حراً.

ويعاود برونوفسكي تذكيرنا بما قاله وليم بليك من أن ما يتم إثباته بالعلم كان قد سبق تخيله في الفن (١٠).

الخيال بما يشتمل عليه من صور هو القطب الآخر المهم في البعد الثنائي الذي تقوم عليه حياتنا والخاص بالواقع/

الخيال. ويمكن للحكايات الشعبية أن تلعب دوراً حاسماً في تنشيط الخيال.

الحكايات الشعبية والخيال

أشار ريبو T. Ribot وهو من الباحثين المبكرين الذين اهتموا بالخيال في بداية هذا القرن إلى أن الخيال يبدأ نشاطه في وقت أكثر تبكيراً من العقل، ذلك الذي يبدأ متأخراً، وينمو بطريقة أكثر بطأً من الخيال ثم يحدث التنافس بينهما، ولدى معظم الأفراد ينتصر العقل على الخيال. ومن ثم يقوم الخيال بإخلاء الطريق للعقل، خاصة في المراحل العمرية التي تعقب الطفولة المبكرة.

٢ - في عام ١٩٢٣ حدد ماكميلان ثلاث مراحل لارتقاء الخيال: في المرحلة الأولى يكون لدى الطفل حس مرتفع بالجمال يقوم بدوره باعتباره طريقاً قصيراً للمعرفة، وفي المرحلة الثانية تتزايد تساؤلات الأطفال، ثم في المرحلة الثالثة يتزايد تعبير الطفل عن رؤيته للعالم.

٣ - في عام ١٩٣٠ وجد أندروز أن الدرجة الكلية للخيال تكون أعلى فيما بين سن الرابعة والرابعة والنصف، مع انخفاض مفاجئ في درجة الخيال عند سن الخامسة (عندما يدخل الطفل إلى دور الحصانة)، وتصل القدرة على إعادة التركيب والبناء والتجديد العقلي إلى ذروتها - في رأيه - فيما بين الثالثة والرابعة ثم تبدأ تدريجياً في الانخفاض.

٤ - أما جريبين V. Grippin فقال بأن الخيال الإبداعي نادراً ما ينشط خلال الطفولة أو قبل سن الخامسة بينما قالت ماركي F. Marky إن الكمية الكلية للسلوك الخيالي تتزايد مع العمر خلال فترة ما قبل المدرسة.

٥ - في عام ١٩٥٧ قام ليجون Ligon بدراسة الخصائص المميزة للمستويات المختلفة لارتقاء الخيال منذ الميلاد حتى سن السادسة عشر، كما قامت ويلت M. Wilt بالربط بين الانخفاض في الإبداع وما أسمته عمر الصحبة، أو المرحلة الواقعية؛ حيث أشارت إلى أنه حوالى عمر العاشرة تقريباً يهتم الطفل بالانصياع للمعايير الجماعية لأقرانه؛ ومن ثم تصبح جوانب عدة من تفكيره ذات شكل نمطي أو جامد حتى يحظى بالقبول الاجتماعي؛ ومن ثم ينخفض المنتج الخيالي والإبداعي لديه.

٦ - أظهرت دراسات توارنس، التي أجريت في جامعة مينسوتا بالولايات المتحدة الأمريكية خلال العقود الأربعة الأخيرة، وجود تزايد مستقر في الأداء الإبداعي في الفترة من الثالثة حتى عمر الخامسة، ثم انخفاض عند بداية مرحلة

رياض الأطفال (ما بين الخامسة والسادسة)، ثم ارتفاع متزايد في الإبداع (ما بين سن ٦ - ٩ سنوات)، ثم انخفاض حاد حوالى سن (العاشرة)، ثم تحسن (ما بين سن ١٢ - ١٣ سنة)، ثم انخفاض (ما بين سن ١٣ - ١٤ سنة)، ثم ارتفاع حتى نهاية المرحلة الثانوية. وهكذا فإن الإبداع والخيال في جوهره - كما قلنا - يمر عبر سلسلة من المرتفعات والمنخفضات وأهم أسباب هذه الانخفاضات:

- ١ - عمليات التعليم المدرسى الزائدة للمواد التى من قبيل الحساب والقراءة والكتابة والعلوم، وإهمال الفنون والقصص.
- ٢ - الضغوط الاجتماعية نحو المسيرة للمعايير الجماعية خاصة فى بداية الدخول للمدرسة وفى مرحلة البلوغ والمراهقة^(١١).

ويمكن القول: إن الفنون عموماً، ومن بينها الحكايات الشعبية، يمكنها أن تلعب دوراً مهماً، إذا قدمت من خلال برنامج منظم يتناسب مع أعمار الأطفال، فى التخفيف من حدة الانخفاض فى نشاطات الخيال والإبداع فى المراحل التى تنخفض فيها هذه النشاطات، وأيضاً، فى الرفع من مستوى هذه النشاطات فى المراحل التى يكون فيها الخيال والإبداع مرتفعين فعلاً، أو فى حالتها الطبيعية.

الحكايات الشعبية والصور العقلية

الصور العقلية أبرز مكونات الخيال بل هى أحجار البناء الأساسية فيه؛ ولذلك من الممكن أن:

- ١ - توظف الحكايات الشعبية فتكون أبرز وسائل التعامل الفنى مع الطفل فى مراحل عمره المبكرة؛ مما يلعب دوراً مهماً فى تنشيط الخيال لديه كما سبق وأن ذكرنا، كما تعجل تنشيط صورته العقلية بطريقة حيوية ولأسباب التالية:

١ - تعد الصور العقلية Mental images المكون الأساسى أو البنية الأساسية للخيال؛ فمن خلال الصور تتكون المشاهد، ومن خلال المشاهد تتكون القصص والحكايات.

- ٢ - الصور العقلية لدى الأطفال (وكذلك لدى الكبار) يمكن أن تلعب دوراً مهماً فى نشاطات التعرف، والإيقاع، والخيال البصرى، والإبداع، والتركيب، والأحلام، والانفعالات، والرموز، والتذكر، ويمكن أن تكون الحكايات الشعبية إحدى الوسائل الأساسية التى نعتد عليها فى تنمية هذه النشاطات وتطويرها.

- ٣ - تختلف الصور العقلية - ومن بينها صور الحكايات الشعبية بالطبع - فى مدى قيامها بأدوارها وفقاً للمواقف

المختلفة، ووفقاً للمرحلة العمرية للطفل؛ فأحياناً ما تظهر فى العقل بشكل كامل، وأحياناً بشكل جزئى، وأحياناً تظهر بسرعة، وأحياناً ببطء، وأحياناً تلج على الفرد وعلى عقله وتسيطر عليهما، وأحياناً تختفى وتوغل فى الابتعاد. وصور ما قبل النوم، مثلاً، قد تظهر بشكل لا إرادى، لكنها قد تكون شديدة الوضوح، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى، لكنها قابلة للتعريف والتحديد كخليط من أشكال محددة وذات معنى، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك صور الغيلان والوحوش والأشباح التى تظهر لبعضنا فى مرحلة ما قبل النوم، أو ما يسمى أحياناً بالنوم الشفقى قبل غروب ذهن اليقظة وانبعث الأحلام.

- ٤ - من الضرورى دراسة طبيعة الصور العقلية التى تستثيرها الحكايات الشعبية فى أذهان أطفال من مراحل مختلفة.

٥ - تلعب الحكايات الشعبية دوراً مهماً فى اكتساب الطفل للغة خاصة فى المراحل المبكرة من ارتقائه، فخلال سماعه للحكايات بما تشتمل عليه من وقائع وموضوعات حسية وحركية، خيالية وواقعية، يتكون لديه جزء كبير من مخزون معرفته حول العالم، وتعتمد اللغة - إلى حد كبير ويتم بناؤها - على أساس هذا التسلسل الخاص والتفاعل الخاص للأحداث داخل القصص، وتظهر شواهد فى سلوك الطفل تدل على أنه يعرف الأشياء قبل أن يعرف أسماءها، وتدل، أيضاً، على أنه قد قام بتكوين تمثيلات عقلية خاصة مناسبة حول موضوعات كثيرة حتى قبل أن يعرف الأسماء الحقيقية لهذه الموضوعات.

- ٦ - تلعب الحكايات دوراً كبيراً فى تنمية قدرات حب الاستطلاع والفضول المعرفى Curiosity لدى الطفل؛ فهو يستمع إلى حكايات عن أشياء وشخصيات وموضوعات، يعرف بعضها ولا يعرف بعضها الآخر فتظهر فى ذهنه تساؤلات وعلامات استفهام حول ما لا يعرفه، وهذا النشاط التساؤلى الاستفهامى الاستكشافى الاستطلاعى نشاط مهم فى زيادة معارف ومعلومات الطفل، وأيضاً، فى تنشيط خياله الإبداعى بشكل خاص.

٧ - رغم ما تعتمد عليه الحكايات الشعبية من خيال أحياناً، أو من أحداث مفارقة للواقع أحياناً أخرى، فإنها يمكن أن تكون وسيلة مهمة، أيضاً، فى ترسيخ بعض قواعد التفكير المنطقى لدى الطفل، فالطفل لا يتعرض خلال ارتقائه لموضوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط، بل يتعرض، أيضاً، لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها، كما يتعرض، أيضاً، للتتابع

أو الترتيب أو النظام الخاص الذى يشتمل على هذه الموضوعات، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه النشاطات المتتابعة معاً، إنها تميل إلى التكرار من خلال مظاهر محددة؛ فالناس يدخلون الغرفة من الباب نفسه بالطريقة نفسها ويتم التقاط الكوب بطريقة معينة، وهكذا من خلال نوع من قواعد التركيب أو البناء أو النحو الخاص للوقائع الملاحظة ويتم استدماج هذا الشكل من قواعد التركيب أو البناء داخل النظام التمثيلي الخاص بالصورة العقلية فى المخ، ويتم إثراء هذا الشكل من خلال نشاط ومشاركة الطفل نفسه فيه؛ فعندما يشارك الطفل فى اللعب أو الكلام أو الضحك أو الأكل أو الحكى.. إلخ يكتسب المكونات والقواعد الداخلية الخاصة بهذه الأنشطة أسرع من الطفل الذى لا يشارك فيها، أو تتأخر مشاركته فيها (١٢).

فمن خلال الحكايات الشعبية، ومن خلال تنشيط قدرات الحكى والتصور والتوقع وحب الاستطلاع وغيرها، يمكننا إذن - الإسراع بالارتقاء العقلى للطفل.

تشتمل الحكايات الشعبية على قانونها الخاص، قانونها الخفى، وهى، أيضاً، تشتمل على تنابع ما وتكرار ما، ونظام ما وتوالد ما، وقانون خاص يجمع بين كل عناصرها، وكل هذه المكونات من الممكن أن تساهم فى ترسيخ التفكير المنطقى لدى الطفل، مثلما تساهم فى تنشيط الخيال لديه أيضاً، وهى علاوة على ذلك يمكنها أن تساهم فى رفع مستوى الارتقاء النفسى للطفل بشكل عام، وكما سنشير إلى ذلك الآن.

دور الحكايات الشعبية فى النمو النفسى للطفل

أولاً: الارتقاء الاجتماعى والأخلاقى

يمكن أن تساهم الحكايات الشعبية فى تحسين مهارات الارتقاء الاجتماعى والأخلاقى التالية لدى الطفل:

- ١ - تكوين استنتاجات حول مشاعر الآخرين ومقاصدهم.
- ٢ - مساعدة الأطفال على رؤية المواقف من أكثر من منظور، من خلال تحريرهم من التمرکز حول الذات.
- ٣ - تنمية المشاركة فى القص باعتبارها نشاطاً اجتماعياً سابقاً على النشاطات الاجتماعية العقلية.
- ٤ - تنمية القدرة على الحكم على المواقف الاجتماعية المختلفة المناسبة وغير المناسبة، وأيضاً القدرة على التنبؤ بسلوكيات الآخرين فى المواقف المختلفة.

- ٥ - تنمية المعرفة حول الآخرين بأشكالها المختلفة.
 - ٦ - المساهمة فى عناصر تقييم وتطوير الحلول المختلفة للمشكلات والقضايا الأخلاقية.
- ثانياً: فى ارتقاء الشخصية
- ١ - تنمية القدرة على الاختيار الحر.
 - ٢ - إكمال المهام التى بدأها.
 - ٣ - تنمية مفاهيم إيجابية وواقعية عن الذات والآخر.
 - ٤ - تطوير إحساسات خاصة بالاحترام والجدارة للذات.
 - ٥ - التعرف على القيم والاختيار من بينها.
 - ٦ - فهم الانفعالات والأفكار المختلفة والتعبير عنها.

ثالثاً: الارتقاء الإبداعى والجمالى

- ١ - تنمية الخيال.
 - ٢ - تنمية حب الاستطلاع.
 - ٣ - تنمية التفكير النقدى.
 - ٤ - تنمية الذكاء.
 - ٥ - التعرف على أساليب مختلفة فى القص وتكوين الحكايات.
 - ٦ - تنمية حس الفكاهة لدى الطفل.
 - ٧ - تنمية إحساسات التمتع والتذوق للحكايات الشعبية خاصة، وللفنون عامة.
- رابعاً: المساعدة فى ارتقاء اللغة.
- ١ - المساعدة فى فهم واستخدام الطفل للبناء والتركيب والنحو الناضج للغة.
 - ٢ - توسيع مخزون المفردات لدى الطفل.
 - ٣ - مساعدة الطفل على الاستخدام الإبداعى والجمالى للغة، من خلال بعض التركيبات التى تختلف أحياناً حسب السياق، ومن خلال بعض أشكال التورية والجناس والسجع مثلاً.
 - ٤ - تنمية روح حسن الإصغاء والاستماع لدى الطفل.
 - ٥ - تنمية عملية القراءة والاستمتاع لدى الطفل.
 - ٦ - مساعدة الطفل على التواصل الشفاهى والكتابى مع الآخرين من خلال الحكايات.

خامساً: الارتقاء المعرفى أو العقلى

- ١ - تكوين مفاهيم جديدة، وترسيخ مفاهيم قديمة .
- ٢ - تطوير قدرات التفكير المنطقى .
- ٣ - تطوير مهارات التفكير النقدى .
- ٤ - تطوير قدرات وعمليات تفكير حل المشكلات .
- ٥ - تطوير قدرات وعمليات التفكير الإبداعى .

اقتراحات

- ١ - ضرورة إجراء دراسات عملية واقعية (إمبيريقية) تتضمن تحليلاً لمضمون القصص الشعبية الشائعة وتحديد الموتيقات أو التيمات الأساسية فى كل قصة والمناسبة لكل مرحلة عمرية من مراحل ارتقاء الأطفال .
- ٢ - إعداد متخصصين فى أداء الحكايات الشعبية وتقديمها بشكل جذاب للأطفال من خلال دورات ودراسات متخصصة .
- ٢ - من الممكن الاعتماد على بعض النظريات السيكولوجية الموجودة فى المجال - والتي أثبتت كفاءتها - فى تحديد مدى مناسبة القصص الشعبية للمراحل العمرية المختلفة، فيمكن هنا مثلاً أن نستعين بنظرية بياجيه التى تحدثت عن أربع مراحل للارتقاء المعرفى للأطفال هى:
أ - المرحلة الحسية الحركية (من الميلاد حتى سن سنتين) .
ب - مرحلة ما قبل العمليات (من ٢ - ٦ أو ٧) .
ج - مرحلة العمليات العيانية (من ٦ - ١١ أو ١٢) .
د - مرحلة العمليات الشكلية أو المنطقية من (١١ أو ١٢ وحتى ما بعدهما) (١٣) .

وهنا يمكننا أن نحلل مضمون كل قصة، ونرى هل العناصر أو الموتيقات الغالبة عليها هى موتيفات حسية حركية فتناسب الأعمار الأقل والأكبر، أو شكلية أو منطقية فتناسب الأعمار الأكبر، ولا تناسب الأعمار الأصغر وهكذا. كما يمكن الاستفادة من بعض ما قدمه علماء آخرون لتطوير نظرية بياجيه، أمثال إشتاين مثلاً، ويمكن، أيضاً، الاستفادة من أفكار كولبرج عن النمو الأخلاقى، وأفكار أريكسون عن نمو الشخصية وهكذا.

٣ - ضرورة التأكيد على وضع هذه القصص الشعبية ضمن البرامج التعليمية للأطفال والكبار، ومن خلال برنامج منظم مدروس، ومع التأكيد على أهمية أن تقوم هذه القصص بتنمية وتطوير ما يمكن أن نسميه الخيال الأبيض فى مقابل الخيال الأسود؛ الخيال الأبيض هو خيال الحرية والتحقيق والأمل والتفاؤل والنجاح رغم العقبات، خيال غزو الفضاء واختراق أعماق البحر، وتعمير الصحراء، ومجازة المستحيل، والاكتشافات والقيم، وتقوية روح التحدى والإرادة والمقاومة وعدم اليأس والشجاعة ومجابهة المجهول .

أما الخيال الأسود فهو خيال الخوف والرعب والكوابيس والشر والذعر والعوالم المظلمة؛ عوالم الجن والشياطين والغيلان وما قبل التاريخ، وما قبل الحضارة .

لا يمكن استبعاد الخيال الأسود تماماً؛ حيث إنه من مكونات الحكايات الشعبية الأساسية، لكن يمكن التفكير فى إرجاء تقديمه للأطفال، فيقدم للأطفال فى مراحل متأخرة من ارتقاءهم؛ حيث يكون العقل أكثر نضجاً، والوجدان أكثر تماسكاً .

مراجع الدراسة

- ١ - أحمد مرسى، مقدمه فى الفولكلور، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص ٨٨ .
- ٢ - صفوت كمال، الحكاية الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، الكويت: وزارة الإعلام، مركز رعاية الفنون الشعبية، ١٩٩٠، الطبعة الثانية، ص ٣٧ .
- ٣ - إبراهيم أحمد شعلان، النوادر الشعبية المصرية، دراسة تاريخية اجتماعية، الجزء الأول، القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٣، ص ٣١ .
- ٤ - صفوت كمال، التراث الشعبى وثقافة الطفل، القاهرة: المركز القومى لثقافة الطفل، ١٩٩٥، ص ١٢ .
- ٥ - المرجع السابق، ص ١٤ .

الحكاية الشعبية

في الشرق الأدنى والأوسط والأقصى

تأليف: فالتر راود فولر
ماتياس فولر
ترجمة: أحمد فاروق

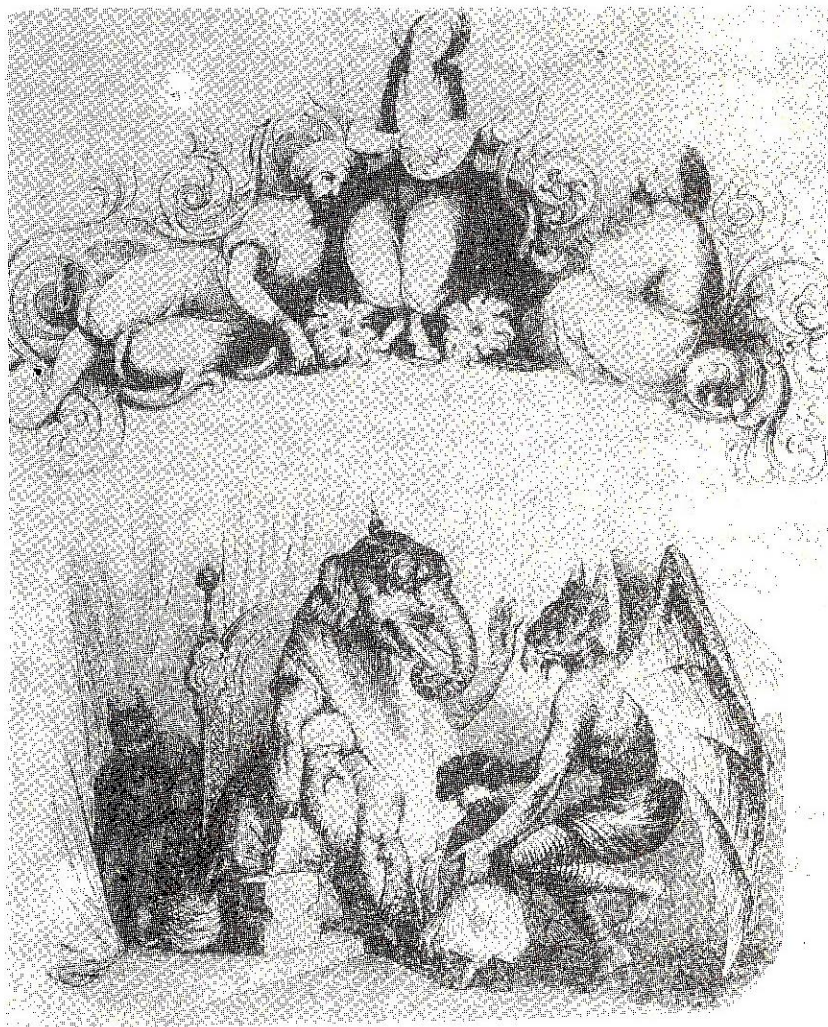
«أحكى لنا حكاية جديدة مسلية وممتعة لتقضى بها ساعات السهر،

من ألف ليلة وليلة،

وعندما يكون البشر والحيوانات والنجوم والأشجار والزهور شيئاً واحداً، ويكونون بذلك قابليين للتبدل، فإنه يمكن الاعتقاد في التحولات التي لا صعوبة فيها كما تقدمها الحكاية الشعبية في مجرى أحداثها. وبعد ذلك عندما صورت البوذية فهم العالم المؤسس في البراهمية، شكلت الاعتقاد عن تجوال الأرواح، مرة ثانية، داعمة تصور الانتقال من الحياة الإنسانية إلى الحيوانية أو النباتية الموجودة في الحكايات الشعبية السحرية. بذلك كانت التربة في الهند معدة لتطور الحكاية الشعبية. وبلا شك فقد كان التحول في البراهمية كما في البوذية إلى عالم آخر غير ملموس في الحكاية الشعبية؛ بل إن الوصف الواضح للحياة اليومية ممثلياً أيضاً بالسعادة بهذه الحياة وبالفخر بالمكاسب التي تم الحصول عليها، وهو موجود في الحكاية الشعبية التي تنتهي أحداثها بالإشارة إلى الاعتراف بالتحاليم البوذية، بمتعة شديدة، بحيث يتم تجنب التعليم الجاف. مع ذلك: فهناك جزء لا يمكن تجاهله من الحكايات في المجموعات الهندية، يحمل طابع الأمثلة أكثر من الحكاية. والقصص عن الوجود السابق لبوذا، على سبيل

إننا نسعى جاهدين إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً، وعندئذ تعد الأسانيد التفصيلية والمثبتة كتابياً ذات أهمية خاصة بالنسبة لنا. ولكننا نعرف أيضاً أن هذه المدونات التي أصبحت خامّة بالنسبة لوقت محدد من الموقف الثقافي الروحي، قد سبقها موروث وشكل شفاهي. وبالنظر إلى هذه المصادر الأدبية يجب أن نتوجه إلى التراث الحكائي للشرق وجنوب آسيا بعد أن وجدنا شواهد على الحكاية الشعبية الأولى في الشرق الأدنى ومنطقة حوض البحر المتوسط. واستطعنا أن نرى كيف أن التصورات الاعتقادية القديمة ترتبط بموتيفات الحكاية الشعبية. ولكن بعد ذلك يظهر أثر عناصر الاعتقاد، حتى من الديانات العليا، على نشأة الحكاية، وبشكل خاص يظهر أثر ذلك بوضوح في المجال الثقافي الهندي. وقد رسمت البراهمية، التي كانت فيها الطبيعة والحيوانات والبشر شيئاً واحداً، أي: مجرد تجليات مختلفة للبراهما، لروح العالم، صورة لعالم كالذي رسمتها الحكاية الشعبية، إذا لم تعتبر صورة العالم التي يكون على البشر والحيوانات والطبيعة أن ينسجوا في هارمونية، شيئاً جامداً.

عفريتان أجددهما برأس فيل
والآخر جنى من الطبعة
الفرنسية لـ ألف ليلة وليلة،
من طبعة ألمانية ١٨٣٨ م.



أبو الهول والطائر الإنسان، رسم عربي ١٢٣٧ م.



تقديمه شعرياً باستمرار وبشكل خاص فى المجموعات المختلفة.

وفى شمال الهند حيث تطورت فى زمن الإقطاع الأول مدن التجارة بمواطنيها الأثرياء، الذين عادة ما ينتمون إلى طبقة التجار، كونت ما يقرب من ٣٠٠ قصة من التراث الحكائى القديم كتاب «البانكانترا»، وفى المقدمة لخصت «كتب التعاليم الخمسة، بالفعل بوصفها مرآة للتقاليد التى عليها أن توجه الأفراد الشباب فى فن الحكم وإدارة الدولة، بل وتنبنى غالبية الحكايات على درس أخلاقى فى ذهن المواطنين، هذه الحكمة الحياتية تهدف إلى النجاح فى الحياة العملية.

ولذلك أثرت الاهتمامات التعليمية مرة ثانية، حتى طغت الأمثولات والخرافات على التراث الحكائى:

الكتاب الأول: المعاداة من الأصدقاء.

الكتاب الثانى: كسب الأصدقاء.

الكتاب الثالث: حرب الديوك مع اليوم.

الكتاب الرابع: خسارة ما هو مملوك بالفعل.

الكتاب الخامس: التجارة دون اختبار دقيق.

وأول بداية العمل توجد أبيات تمثل شعاراً لما هو تال:

هل لا يوجد فى كل العالم شىء

لا يمكن عمله بالمال

لذلك على الذكى

أن يسعى بهمة إلى الامتلاك

.....

يرى التاجر

مشترياً غنياً بكامل حماسه

فيفرح بهذا المال

مثلاً يفرح بمولود جديد

ولا يجب أن تُسرد التعاليم بشكل مرهق، وبذا تكون بلا تأثير، لكن يجب أن تكون ممتعة ومسلية؛ لذا تضمن الحكايات الشعبية أيضاً فى المجموعة حينما تتطابق مقولة الحكاية الشعبية مع مقولة الدرس الأخلاقى، ففى الحكايات الشعبية، كثيراً ما كان الضعيف الذى يؤثر الآخرين على نفسه هو الذى يقهر القوى.

المثال كحزفى أو كراهب أو أرنب أو ديك، أو ببغاء، تقترب من جديد من الحكاية الشعبية. وتلك المجموعة من الحكايات المعروفة باسم «ياناكاس»، التى جمعت حوالى عام ٥٠٠ ق.م، قدمت فى بدايتها بجزء من الأبيات وجزء من النثر الحكائى، لكن النثر قد فرض نفسه بقوة أكبر أثناء عملية النقل. وإحدى الحكايات اتخذت موضوعها عن عرفان الحيوانات بالجميل وعدم عرفان البشر به: يلقى العبيد الضجرون بأمرهم فى الماء وينجو الأمير بواسطة جذع شجرة، وتتخذ حية وفأر نفس الجذع ملاذاً لهما، حيث كانا فى حياتهما تاجرين جشعين وعليهما أن يكفرا عن ذنوبهما فى صورة حيوانات أدنى، ويطير ببغاء أيضاً فوق جذع الشجرة، يظهر البوذا كزاهد وهمى وينقذ الحيوانات والبشر، ويشكر الفأر والحية الزاهد ويعرضنا عليه كنوزهما ويريد الببغاء أن يقدم له أرزاً طيب المذاق، ويكون الأمير غاضباً لأن الزاهد يعامل الحيوانات بشكل أفضل. لكنه يعد منقذه بنفاق بالأشياء الأربعة التى يحتاجها البشر للحياة، ولكن بلا شك يجب أن يعتلى عرشه أولاً، وعلى العكس من ذلك يصبح الأمير ملكاً ويأمر بجلد الزاهد. وفى كل ركن يضرب فيه الزاهد يقول بيتاً متعلقاً بما حدث له مع الذى أنقذه من الغرق. ثم تظهر الحقيقة ويقتل الملك ويحل الزاهد محله كملك، ويكافىء الحيوانات الممتنة له، والتى أحضرت له كنوزها: وتبدو القرى من الخرافة واضحة؛ وبالتالي التحول إلى التعليم لأن البوذيين والرهبان المسيحيين قد أقحموا مواد قصصية أقدم وأعادوا صياغتها، حيث كان لديهم شاغل جذب القارئ وتعليمه بطريقة عرضهم. مثل الرهبان المسيحيين بعد ذلك فى أوروبا فى القرون الوسطى. بالإضافة إلى ذلك كان هناك شغف بالتجارب التى تعتمد على حدة الذكاء والتى تعد إحدى متطلبات الحياة البوذية؛ لأنه بجانب الاسترخاء يأتى تقدير قوى العقل.

لذا تميزت المجموعات الهندية من البداية بتجاور متقارب؛ وعادة ما تكون خليطاً من الحكايات والخرافات والأمثولات وية. أيا الأساطير Mythenrudiementen والخرافات Legenden.

وعندما نقابل مجموعة الحكايات الأولى فإن ذلك يرغبنا ثانية على الخلوص إلى تراث شفاهى سابق وغير ملموس؛ لأن ما يوجد فى الحكايات وحتى ما يجمع ليس له سوى أن يدون، ويجمع ويتم تغييره. ينطق بذلك بناء المجموعات، فالحكايات متداخلة فى بعضها البعض والقصة تشير إلى الأخرى وتطلب مثلاً مقابلاً وبذلك ترسم حلقة الحكى؛ فتسهم وجهات النظر المختلفة فى كل موضوع. هذا المبدأ التركيبى لحلقة الحكى تم

صياديون، حرفيون، ورعاة. وفي الحكاية الشعبية اليابانية يظهر بحار تذكرنا مغامراته بالأوديسا أو بالسندباد.

والتصورات المتخذة من الاعتقاد القديم المأخوذ عن البوذية تزيد من التصورات الغيبية والأخوية للحكاية الشعبية أو تعطيلها طابعاً جديداً مميزاً. فصورة التدين اكتسبت في الصين وجهاً جديداً: فيصبح إلهاً للنهر ويعتقد في مودته للبشر، ويغذى هذا الاعتقاد عن طريق بقايا الهياكل العظمية في تربة اللوس Lössboden بطول الأنهار الكبيرة. وأعطت تلك التربة الخصبة، التي كانت هامة جداً للفلاحين، لنهر ما، اسم هوانج هواي، أى النهر الأصفر.

ولأن هذه التربة تشكل مثلها مثل الأنهار أساس الزراعة، لذا يقوم السكان بعمل كل شيء، لجعل ذلك الكائن المختبئ المرجح وجوده، والذين يجدون آثاره دائماً، هادئاً، عطوفاً، ومعيماً. وبالطبع كانت تقدم لتلك التنانين قربانين، على سبيل المثال عذراوات. وأصبحت العذراوات في الحكاية الشعبية عرائس للتنانين، وهو شكل جديد لموضوع قديم: وهو الزواج من الجنى. وهذا التنين ذو الأثر الهام على الأرض قد وجد مقاماً رفيعاً في الحكاية الشعبية والأسطورة؛ ولكن من ذلك أيضاً أنه أصبح رمزاً للإمبراطور الصينى الذى أراد أن يوضح بذلك أهميته للإمبراطورية وقوته وأحقته في السيادة.

ومن الشخصيات الغيبية التي ظهرت في نطاق الثقافة الشرق آسيوية ينتمى أيضاً «ملك الحيوانات»، الذى يستمد أصله من العالم الاقتصادي للصيادين ومربي الماشية. إنه يتسيد على الحيوانات؛ ولكنه أيضاً يحميها - وغالباً يحميها من البشر - فالطبيب هو من يحترمه ويرحم حيواناته، ويدعى في الصين كى لين، وكان له شكل الحيوانات وله قرن.

ومن الواضح أن شخصية سيد الحيوانات قد ظهرت عند الشعوب العربية، حيث كانت القوى الطبيعية لم تردعها بعد إحدى الديانات العليا وكانت محتفظة بلامحها. فالملك الشرير لقطيع الرنة، والذى أساء معاملة خادمه تحول إلى حجر ولكن الشخص الفضولى الذى يريد أن يتعرف على سيد الغابة وأن يبلغه التنبيه بالإدانة، يعطيه بكثرة لحماً وفراءً.

وعندما نتأمل عالم الحيوانات الهندي وفي الشرق الأقصى والأدنى، نستطيع أن نؤكد أنه بغض النظر عن التنانين وتلك الحيوانات الخرافية، فليست الحيوانات القوية الكبيرة هي التي تلعب دوراً مهيمناً ولكن أيضاً الحيوانات الصغيرة الضعيفة والمطاردة.

ومثلما في التراث الشفاهي، الذى لم تباعد عنه «البانكانتترا» أبداً، كان هناك في التراث المكتوب مركب متنوع ما بين الأمثولات والخرافات والحكايات الشعبية.

وأغنى مجموعة حكايات وأكثرها تلوناً بعد «الياتاكا»، كانت الـ «كاتسيرساجارا» - محيط تيارات الحكايات - التي جمعها شاعر كشميرى الأصل هو «سوماديفا» من الموروث الحكائى الموجود في القرن الحادى عشر.

وهنا أيضاً يوجد الشكل الهندي الأول الذى يميل إلى المسرحية الهزلية الشعبية الذى عرفناه من مجموعة الأخوين جريم بعنوان «الدكتور أبو العريف» (Aa Th 1641): يريد برهماتى فقير أن يصل إلى الشهرة، فيدعى أنه منجم ويعمل بحيلة: أنه هو نفسه اللص، فيمكنه إرجاع حصان مسروق مرة ثانية. وعندما طلبه الملك ليكشف عن سرقات، يكتشف البائس، الذى يبدو مثل طائر نحس، الحل الصحيح أثناء خوفه وحرجه، ويعرف الكلمة الفاضحة للصوم. ويتم البرهماتى الفقير منذ بداية هذا الوقت بالصيت والسمعة ويجزل له العطاء، وكما يقال، فإن الميل إلى المسرحية الهزلية الشعبية لا يمكن إغفاله ولكن البطل فقير ولا يأبه به أحد ويكسب التعاطف والسعادة وبذا فإنه يحمل ملامح بطل حكاية شعبية.

ويلعب السحر دوراً هاماً في الحكايات الشعبية الهندية الغنية بالتحويلات. ففي حكاية البرهان السحري، يصيب التحول تحولاً آخر، فالمنتصر حسب قانون الحكاية الشعبية هو الصبى الذى يتمكن من خلع أستاذه.

وقد يسر التدوين المبكر للحكاية الشعبية وحزمها في مجموعات - ترجمتها إلى لغات أخرى وإدخال الموروث الثقافى في ثقافات مجاورة وأجنبية. ولقد تخطت الحكاية الشعبية المنقولة شفاهياً بالفعل حدود الثقافة واللغة، ولكن بعد ذلك فقدت الحكاية الشعبية المفردة بسهولة ملامح موطنها أو صناعت، ولقد اتبعت مجموعة الحكايات الهندية طرق التجارة وطرق نشر البوذية.

وعند تناول الحكايات الشعبية الهندية بطابعها البوذى عن طريق شعوب أخرى، نجد أن هذه الشعوب وامت الحكايات الشعبية مع عالمهم الخاص واخترعوا بطلاً يستطيعون به تحديد هويتهم، فتبدل الكواليس، وسرعان ما تكون قرى جبلية يعيش فيها شخوص الحكاية ثم الانتقال إلى غابات كثيفة، إلى وديان الأنهار ثم إلى شاطئ البحر أو حتى إلى المدن الكبرى. والأبطال هم مزارعون، غالباً مزارعو أرز،

وفى الاعتقاد الشعبى شرق الآسيوى كما فى الطب الشعبى يكون لجذور الجنسج أهمية خاصة تمتد أيضاً فى الحكاية الشعبية فتبدأ حكاية شعبية كورية هكذا:

«فى أحد وديان ميونجسلان الجبلية العميقة فى مقاطعة كانجول منذ زمن بعيد، فى بيت فقير من الخوص تعيش أم وابنها ذو الإثنى عشر سنة، وكان الأب قد مات منذ فترة طويلة ولم تستطع الأرملة شيئاً سوى أن تغذى طفلها بعناية (هذا هو المدخل المتعارف عليه بـ «كان يا ما كان»)، يحاول الصبى أن يعين أمه المريضة ويريد أن يخرج فى الليل، وفى الغابة يقابل آيلاً دخلت فى إحد حوافره شوكة، ويتعاطف الصبى مع الحيوان ويخرج الشوكة من اللحم، ولذلك يقوده حيوان الآيل الممتن فى ضوء القمر إلى أعلى الجبل ويختفى الآيل فى وسط الحشائش ويرى الصبى غابة جنسج مضيئة وعندما يحفر باحثاً عن الجذور، يقف أمامه جذر - طفل ويرجوه «خذنى معك»، ويعود الصبى بالجذر الطفل إلى المنزل ويصبح الطفل مرة ثانية جذراً. وعندما تأكل الأم من الجذر الشافى، تشفى وتصبح قوية وممتلئة ببهجة الحياة، وتعود السعادة والصحة والرخاء إلى الكوخ. وكل عام يظهر الآيل الممتن ويجعلهم يرتنون عليه ثم ينثر حبوب الفاصوليا على الأرض، وعندما ترفع الأم والابن تلك الحبوب يرون أنهما يمسكان فى أيديهما بحبوب ذهبية وأحجار كريمة، وتذهب الأرملة وابنها دائماً إلى الجبل لتنثر حبوب الأرز للروح التى تسكن الجبل عند شجرة الصنوبر المسكونة كقريان وعرفان فى ذات الوقت، لكن الجار الحقود الذى لا يفرح لسعادة الاثنين، ويذهب إلى الشجرة المسكونة أملاً فى أن يحصل على كنوز، ومن بخله لا ينثر حبوب الأرز ولكنه يطلب من روح الجبل أن يقول له السر الذى يستطيع به الوصول إلى الغنى دون أن يعمل كثيراً، وفجأة تظلم السماء، وتغشى أبخرة الصناب كل المكان ويخرج نمر من الظلمة، ولا يرى الجار الحقود مرة ثانية، وبذا كوفئت فضيلة واستعداد الصبى للتضحية، أما حقد وحسد ويخل الجار فقد تمت معاقبتهم.

وليس المطلوب فقط من أبطال الحكاية الشعبية هو التعاطف مع الضعفاء والاستعداد للمساعدة ولكن أيضاً احترام الكبار، فالكبار كانوا بالفعل واهنين، مع ذلك فإن نصيحتهم كان يمكن أن تكون مفيدة، وعن ذلك الموضوع كان البطل الشاب فى الغالب ملزماً نحوهم بواجب ما وذلك فى الإطار العائلى وعلى الأصح تجاه الوالدين.

وبلا شك فإن هذا الاختيار يتطابق مع قانون الحكاية الشعبية، إذن فليس النمر والفيل الأبطال الرئيسيين لحواديت الحيوانات ولكن على سبيل المثال الغزالة والأرنب والتى يحبها الإنسان لأنه ليس هناك خوف منها؛ فالأرنب ليس هو الأرنب الخائف ولكنه حيوان جرىء وذكى، بل إنه يستطيع التحايل على تمساح وأيضاً على إنسان. ولقد تكونت لدى الخمير Khmir عن هذا الأرنب البرى الذكى مجموعة من الحكايات: فهو يصدر الأحكام القضائية ويساعد فى طلب يد العروس وقرارات الأرنب البرى ونصائحه تقتصر على تجارب الذكاء المحببة فى الشرق، وبالمثل يعمل الأرنب فى الحكايات البورمية: ذكى، ومتعايل وكذلك كقاضٍ حكيم.

وساعدت عملية الأخذ بالأشكال المتحولة على أن تتطابق أخلاق الحكاية الشعبية مع قواعد الحياة البوذية: فالبخل والطمع والأنانية والكذب تتم معاقبتهم ويكافأ التواضع والاستعداد للمساعدة والأمانة، ويكون البطل فى إحدى الحكايات البورمية شاب يرعى الخيول، وفى كل عمل يمدح البوذا حتى عندما يجمع روث الخيول. وفى النهاية يتخذ الشاب الورع الذى يعمل بجد من ابنه ملك زوجة له ويصبح هو نفسه ملكاً.

وفى إحدى الحكايات الفيتنامية يحصل صبى يتيم يعمل فى الحقل ويساعد النمل من ملك النمل على ساق دجاجة معضعة. وبرغم وضوح القيمة القليلة لها يشكره الصبى شكراً جزيلاً على هدية الحيوانات المجتهدة. وفى البيت يلاحظ أول ما يلاحظ أن العظمة تحول كل ما تلمسه إلى ذهب.

وتحكى قصة أخرى من فيتنام عن أحد الخطابين: تسقط من الخطاب فى النهر، أثناء عمله، بطلته ذات المقبض الخشبى، ويقدم تنين النهر إلى الخطاب الفقير بلطة فضية وأخرى ذهبية. لكن الخطاب الأمين يريد فقط أن تعود له بطلته ذات المقبض الخشبى، لأن كلتا البلطتين الثمينتين ليستا ملكاً له، ولحسن كلامه يحصل من التنين - الذى يوصف ثانية بالطيب - على البلطتين الذهبية والفضية على سبيل الهدية. ويذهب جار حقود طمع فى الذهب والفضة إلى النهر ويحاول أن يأخذ البلطتين الذهبية والفضية من التنين بالحيلة، حيث يقول إنهما ملكه، يعاجل الغشاش والكذاب بالعقوبة التى يستحقها: فيضربه التنين على رأسه.

وفى الحكاية الشعبية التى تريد فى الأساس أن تجلب العدالة إلى العالم يعد هذا نجاحاً طيباً.

هنا تتلاقى آداب الحكاية الشعبية مع أخلاق وتعاليم الدولة الكونفوشية (٤٧٨ - ٥٥١ ق.م). ومع ذلك فقد أثرت هذه التعاليم الموجهة إلى الممارسة الاجتماعية قليلاً على الحكاية الشعبية - بحسب البراهمانية والبوذية - فهذا التنظيم غير المتناقض للأفراد في الدولة الإقطاعية، والخضوع للسادة والأفراد الذين يجب أن يكونوا مثلاً أعلى يحتذى به في أسلوب حياتهم، يتعارض مع الحكاية الشعبية، وعلى بطل الحكاية الشعبية كواحد من الأفراد أن يتعدى الحدود التي صنعها المجتمع دون أن يهدمها. وقد استطاع من خلال ذلك - ولكن مرغماً - أن يتخطى الحدود التي صنعتها الطبيعة.

على أنه بالرغم من تجوال الحكاية الشعبية وبالرغم من الأخذ عنها، وبالرغم من تحويلها المتكرر فإن لدى الرواة دائماً شخصاً متميزين، ما دام ذلك يتماشى مع تقاليد الشعب أومع العلاقات الطيبة بين الشعوب، ويمكن هنا تقديم مثال لذلك. كثيرة هي الحوادث التي يتشابه في أحداثها موثقة طلب يد العروس ويجب على البطل أن يتقدم للعروس لكي يخدمها وغالباً ما يكون عليه أن ينجز ما هو معروف لدينا بمحاولات الخطيب، وعادة ما يكون طلب يد العروس موضوعاً شعرياً متنوعاً، ومع ذلك فإن يد العروس لدى فرسان البدو المغول لا تطلب بل تخطف العروس نفسها. وكذلك لا توجد في حكاياتهم طلب يد العروس، بل خطفها كمغامرة بطولية، والرفاق الحقيقيون للبطل كانوا هم حصانه وكلبه وصقر الصيد الخاص به.

وتوجد في العديد من الحكايات الفيتنامية، شخصية كبير الكذابين، المحتال كوي، ولكننا دائماً نجد «الغبى» الذي ليس بغبى، رجل يستبدل عشرة ثيران مقابل عشرة عزازات، وعشرة عزازات مقابل عشر برتقالات وأخيراً يحصل على خنفساء أرز سوداء، يعتبرها ماسة، وعندما تسقط منه الخنفساء وينحنى ليبحث عنها يجد بالفعل جوهرة ثمينة ويصبح رجلاً غنياً.

هذه النهاية مختلفة وأكثر خيالاً من حكاية «هانز في سعادة» (Aa Th 1415) التي نحس أننا نسترجعها، فهانز يفرح لأنه لم يعد في البيت ما يجب عليه أن يحمله، فالغبى يظل غبياً، والفقير يظل فقيراً، أو هل يكون هانز ذكياً جداً؟ الحكاية إذن تحت على التفكير.

وفي حكاية من طراز مجاور يكون البطل بشكل استثنائي رجلاً عجوزاً، يتخذ من النظرة الأولى قرارات بلهاء ويقوم

بمقايضات سيئة ولكن أمراته تجد كل ما يفعله حسناً حتى تبقى على الزواج والهدوء العائلي، ويكسب العجوز رهاناً عقده بالتفاهم مع زوجته فيمكن تفهم طيبة القلب والسذاجة الوهمية على أنها هنا حكمة، تنحى العمل إلى جانب.

وقد جذب طرق انتقال الحكاية الشعبية إليها قصصاً من التجارة، فقد تبودلت الحكايات في طرق التجارة والمبائن والأسواق، فالكوالييس والأشخاص الفاعلون كانوا بالفعل حاضرين. ولكن في شرق آسيا كانت هناك مناطق بعيدة عن طرق التجوال. وقد وجدنا في التراث الحكائي للشعوب العربية شخص «سيد الحيوانات»، فمن معتقداتهم وطقوسهم، جاء أيضاً بطل حكاية شعبية خاص جداً، كان يمارس السحر في كثير من الحكايات السحرية: إنه الكاهن Der Schemane لكنه ليس الساحر الشرير الذي يخاف منه، بل إنه يساعد بقواه السحرية، كما مارس الكاهن «السحر الأبيض» لمباركة أفراد القبيلة. وبذا يستطيع كاهنان أن يتركاً مساحة في الحكاية الشعبية عن رهان سحري لتحديد من هو الكاهن الأقوى.

وتتخطى أيضاً قسوة البيئة وصعوبة الحياة في التراث الحكائي فيجب تقديمهم بشكل طبيعي قبل الميلاد العجيب للبطل وتبدأ رحلة المغامرة ويفسح الطريق لعالم أجمل. تبدأ حكاية بالمدخل المعهود: «كان يا ما كان، كان هناك رجل وامرأة، لينتقل بعد ذلك إلى البيئة الاجتماعية: «لم يكن لديهم ابن ولا ابنة ولما عاشا لزمن طويل معاً، تحدثا سوياً وقالت المرأة: «الآن أيها العجوز ما رأيك؟ لقد كبرنا وليس لدينا أطفال، من سيعنى بنا عندما نشيخ ومن سيجلب لنا طعامنا؟. إننا مواجهون في الطريق من الهند إلى شرق آسيا بحكايات شفاهية ومكتوبة، لكننا مع ذلك - ويغض النظر عن المجموعات الهندية معنيون بأن نحدد مدى طغيان التراث الشفاهي (فالرهبان البوذيون نقلوا من خلال تقديم تعاليمهم حكايات صكوها بطابعهم).

لقد كانت هناك مجموعات حكاية ولكن الحكاية الشعبية انسحبت منها أو تحددت بشكل قوى في النوايا التعليمية. على سبيل المثال واحدة من المجموعات اليابانية في القرن الـ ١٥، كانت مثل مرآة للعادات تنقل التعاليم المفيدة لقيصر صغير، وهناك أيضاً ما يجب أن نفكر فيه عندما نلقى نظرة على طرق تجوال الحوادث والموتيفات: إن الحوادث في طرئ تجوالها لم تخطو في أراضٍ ثقافية محايدة Niemandstland ولكنها تعبر ثقافات أقدم وتذوب فيها.



قصة «سندباد البحار»، عملاق شبيه بالقرود يمسك بأحد رفاق سندباد ليأكله، تصوير، ١٩٨٥.



جميلة لعوب. وعندما كان على التاجر فى يوم من الأيام أن يسافر للعمل حمل طائرین هما الببغاء والديك ليسليا الزوجة بالحكايات حتى لا تم.

ومع ذلك يلح ابن ملك فى الحال زوجة التاجر الجميلة براهوتى، ويرسل إليها رسول غرام - مثل المعتاد دائماً فى الشرق، نساء عجائز - ورسل الغرام لا يجب عليهم أبداً أن يتحدثوا طويلاً مع الجميلة لتحديد موعد غرام مع ابن الملك.

ويذكر الديك فى الحال - بإصبع الإبهام المرفوع - بالفضيلة، وتوصل من ذلك فقط إلى أن زوجة التاجر تريد قتله، ومع ذلك فهو يستطيع أن ينفذ نفسه. وتصرف الببغاء بذكاء أكثر إزاء ذلك. لقد نصح سيدته أن تذهب.

«لا شيء يجلب السعادة أكثر من زيارة إلى المحبوب. لقد اعتزمت شيئاً جميلاً، على كل حال هناك شيء باق، يحتاج للتفكير، إن ما تنويته خطير، أفضله فقط عندما تستطيعين الإجابة على هذا السؤال، مثل جوناشالينى، عندما وقعت فى مثل هذا الموقف الصعب».

«ومن كانت جوناشالينى إذن سألت براهوتى وأى موقف صعب كان عليها أن تتخطاه، إحك لى من فضلك».

ويحكى الببغاء حكاية جوناشالينى عندما وقعت فى مثل هذا الموقف الصعب:

«والآن قولى لى براهوتى، أى عذر وجدته هى فى هذا الموقف الصعب، قولى دون تردد، قولى «وبتبدأ براهوتى فى التفكير ولكنها لا تجد الإجابة وأثناء ذلك تنقضى الليلة وقد توصل الببغاء فى الحال إلى ذلك، لأنه فقط فى جنح الليل تستطيع هى أن تقابل المحبوب دون الخوف من أن تكتشف. وفى الصباح التالى يحكى الببغاء القصة لنهايتها، وحين يكتشف الحيوان الذكى فى المساء أن براهوتى تزينت لموعده غرامى جديد، يتحدث معها ثانية قائلاً لها أن تذهب إلى الحبيب ويبدأ فى قص حكاية جديدة تتوقف عند ذروتها حيث تقضى براهوتى الليلة تفكر بالبيت وليس عند الحبيب».

حكى الببغاء للمرأة الشابة سبعين قصة، ومنعت سبعين مرة من زيارة ابن الملك حتى عاد التاجر الشاب من رحلته، وتعترف المرأة الشابة بالذى يمكن تسميته مغامرتها العاطفية ولكنها تصيف بأنها تمت حمايتها من طلاق مؤكد بواسطة نكاه الببغاء. ولكن الببغاء يترجى لها عند الزوج، بالطبع، أثناء ما يحكى له حكاية، ويصفح الزوج عن زوجته، وفى النهاية - كل شيء يكون على ما يرام - ويكافىء الببغاء.

وتقابلنا صورة مغايرة تماماً عندما نتأمل طرق تجوال التراث الحكائى الهندى إلى الشرق الأدنى. وهذا يسود النقل الكتابى، ولكن الرهبان البوذيين لم يكونوا هم الذين دونوا الحكايات والأمثولات، ففى فارس ساد قبل دخول الإسلام الديانة مزدوجة القديمة التى أسسها زورواستر، والازدواجية الدينية تطابقت مع الضدين الخير والشر فى الحكاية الشعبية، لذا جاء ذلك مبكراً كمقاربة بين المنقولات الأسطورية والحكاية الشعبية.

وأقدم حكاية شعبية فارسية ممكن تتبعها حتى القرن الرابع ق. م. وكتب هذه الحكاية Chares وهو معاصر للإسكندر، وهى عن طلب يد العروس:

فى الحلم رأى شاب أميرة ورأته فى نفس الوقت فى الحلم. وعندما جاء الملك الشاب ليطلب يدها من أبيها، يقف الأب ضد الزواج، والمملكتان لا تقعان بعيداً جداً عن بعضهما. وعلى الأميرة أن تختار فى إحدى الولايم خطيباً آخر وتميزه بأن تقدم له قدح شراب.

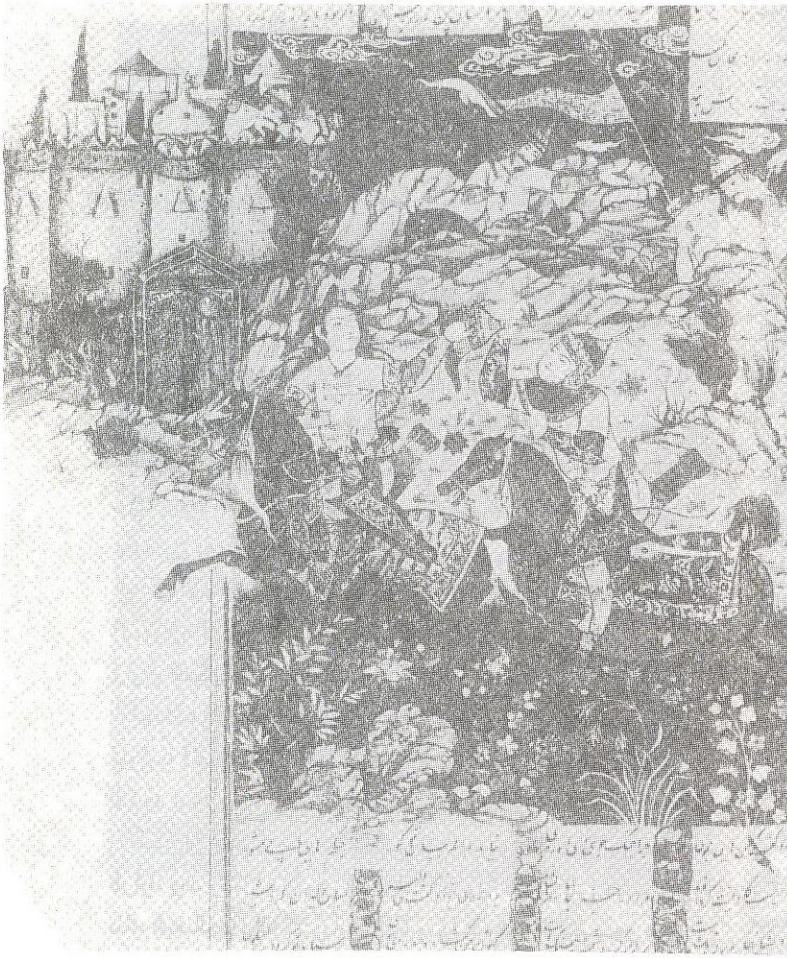
ومع ذلك تتواعد الأميرة سراً مع الملك الشاب أن يتخفى بين الضيوف (الخطاب)، وبهذا أعطت القدح للحبيب، هكذا نجا الزوجان.

وينتمى كتاب الملك «الشاهنامه» للفردوسى بدرجة أقل إلى الحكاية الشعبية، وقد ألفه سنة ١٠١٠، فالشاهنامه هى الملحمة الفارسية القومية وترتكز بدرجة كبيرة على الملاحم التى تكونت قبل الغزو الإسلامى العربى لبلاد فارس عام ٦٥١ م، بوقت طويل. وبالفعل كان لهذه الملاحم فى الغالب ملامح خيالية، مثلاً عندما يربى الطفل دستان زال بوصفه رضيعاً متروكاً، على يد الطائر العجيب سيمورج، الذى تعد وصفاته الطابع الخرافى لأبطال الملاحم.

وفى حوالى منتصف القرن السادس وصلت البانكتنترا من الهند إلى فارس ومتأخراً جداً بعد ذلك وصل «كتاب الببغاء» فى القرن الـ ١٤، وهو فى أصله الهندى «سوكاساباتاتى» أى الحكايات السبعين للببغاء، وهو يرجع فى الغالب إلى نهاية الألف الأولى بعد الميلاد وقد ضاع هذا الأصل.

وعلى كل حال فقد عرفت أوروبا «كتاب الببغاء» بعد ذلك من خلال المعالجة التى قام بها الشاعر الفارسى النخاشابى، باسم «التوتى - ناك»، وكان معاشراً للشاعر الشهير حافظ.

ويحمل «كتاب الببغاء» هذا الاسم بحق: فبطل إطار الحكى هو ببغاء، وسيدته هو تاجر شاب لديه فى نفس الوقت امرأة



من الشاهنامه، إيران ١٦٠٥ م.



رسم للبانكانتترا، ١٩٤٥ م



رسم إسلامي من القرن الـ ١٤.



حكاية العذراء الخشبية وعشاقها،
التوتى نامة، رسم من مخطوط.

وعند نقل «التونى - نامة» إلى التركية، يكتسب «كتاب الببغاء» قيمة جديدة فالرواى واسمه غير معروفين، يبدى تفهماً للمرأة، إنه يرسمها بألوان حميمة ولذلك استطاعت فى النهاية أن تحصل على الغفران، بينما عوقبت فى النماذج القديمة بالموت، بالرغم من أنها لم تصل أبداً إلى الطلاق.

بالطبع كانت هناك إلى جانب المجموعات المؤلفة بشكل فنى رائع، الخرافات البسيطة جداً والهزليات وكذلك الحوادث المعروفة تقريباً بصيغة حوادث الأخوين أو تخليص العذراء من اختطاف تنين لها، هذه الحكايات والقصص انتشرت منذ القرن الـ ١٨ فى طبقات رخيصة بسيطة، وجزء منها بالصور والبعض الآخر بدون صور وحتى قبل عقود قليلة كان يمكن رؤية رواة الحوادث بوصفها مهنة فى المدن الكبرى، وكانوا يقومون بعملهم أمام جمهور الرجال، حيث كانت النساء فى البلدان الإسلامية محجوبات نسبياً عن العامة. ومثل مغنو الأسواق الأوروبيون Bänkel und Maritadensänga، يحمل رواى الحكايات معه صوراً عليها فصول الأحداث. وطالما تواجد عدد كاف من المستمعين كان يبدأ حكاياته ولكنه يتوقف فجأة عندما تصل الإثارة إلى حد الذروة، ويترك طبق النقود يدور، ثم يكمل القصة بعد ذلك، وكان مفيداً للحكاية الشعبية أن يحىء مثل هؤلاء الرواة، لقد سمع الكثيرون وأيضاً قرأوا: وقد وصل مستوى الحكايات المروية تقريباً إلى مستوى تلك المعالجة والمكتوبة، وربما سيلعب هذا الجمهور من المستمعين دوراً جوهرياً بالنسبة لرواة الحكاية الشعبية، فيجلس مع البسطاء مثل السقاة والحمالين والإسكافية والحمارين، وبالطبع كان بطل القصة المروية من أمثالهم؛ ولدى التجار الأثرياء فى رحلات القوافل (فى الحانات) يكون هؤلاء فى المقابل مركز الحكايات.

بالإضافة إلى الأمراء والحمالين والتجار والطباخين والحرفيين واللصوص والأميرات الجميلات والجوارى الذكيات، كان هناك فى الحكايات الشعبية بدرجة أكبر أو أقل كيانات خارقة للطبيعة، مثل المردة، والجنيات الطيبات والجن والغيلان.

والمردة (*) Dewe يتشابهون مع ساحراتنا الشريرات والعمالق والشياطين (بقرون فوق الجبهة)، بينما الجنيات الطيبات يتماثلن مع الحوريات أو الساحرات الطيبات. أما الغيلان فهم على النقيض دائماً أشرار آكلين لحوم البشر.

(*) لم يجد المترجم مقابلاً عربياً لـ Dewe فتمت الترجمة (مردة) على أساس الوصف وكذلك Pärri (الجنيات الطيبات) - م.

وهناك نوع مختلف تماماً من الأحداث فى الحكاية الشعبية يشكل القصص الكبيرة والتي مصدرها هو الرواية الإغريقية المتأخرة، وكالمعتاد يدور الأمر حول الحبيبين اللذين يفصلهما القدر أو المؤامرات واللذين يتاح لهما بعد ذلك أن يقعا فى أحضان بعضهما البعض فى سعادة، وتترك الحكايات عن الرحلات أثراً خيالياً، مثل تلك التى عن العرى الشهير فى عصره، حاتم الطائي، وهذه الحكاية وجدت مدخلاً إلى التصميم الفنى الرائع والخيالى الموجود فى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة والتي هى الأكثر شهرة فى أوروبا.

وألف ليلة وليلة، مثل المجموعة المقابلة لها والأقل شهرة «ألف يوم ويوم»، ليستا مجموعات عربية خالصة؛ فقد شاركت شعوب مختلفة فى توليفها فإطار الحكاية نشأ فى أصله فى الهند، وحصل على بعض الإضافات فى فارس، وقد صبغوها بطابعهم، هذا يعنى أن اللغة أصبحت أكثر فنية فى تصويرها، ووردية اللون، وجاء بعد ذلك طابع المكان وأبطال القصص المفردة إلى المجال العربى أو المصرى.

وسنهتم بشكل وافٍ بـ «ألف ليلة وليلة»؛ لأن هذه المجموعة من القصص العربية أكثر القصص المحبوبة فى أوروبا وأيضاً هى أفضل المجموعات التى تمت دراستها ولأن «ألف ليلة وليلة» هى واحدة من المجموعات القليلة الباقية من مجموعات الحكايات العربية التى تصور الحياة العربية، وهذه القصص التى تم تقديرها بشكل كبير فى أوروبا، لم تحصل لدى العلماء العرب على سمعة طيبة، والأمر لديهم يتعلق قبل كل شىء بـ «حكايات مختلفة».

من ذلك لم ترغب النخبة المثقفة أن تعرف شيئاً وبهذا آل مصير بعض الحكايات إلى النسيان لأنها لم تدون، وكل ما تم تدوينه من الحكايات كان فى لغة عامية مصاغة أدبياً، وليس باللغة الفصحى للعلماء والشعراء، ومن الدقة أن نرى أن هناك من «ألف ليلة وليلة» وحرفياً «كتاب ألف ليلة وليلة» العديد من المجموعات التى يختلف فيها إطار المعالجة بشكل طفيف ويختلف أيضاً فى عدد ومختارات الحكايات ولا تستطع صياغة أو ترجمة «ألف ليلة وليلة» أن توضح هذه الاختلافات.

وبدايات هذه السلسلة من الحكايات ترجع إلى القرن السابع، ويؤيد هذا على الأقل قصة الخليفة عمر مع البدوى، فالخليفة عمر الذى حكم ما بين ٦٣٤ إلى ٦٤٣ م من أصل أموى؛ ومن الصعب القبول بأن هذه القصة قد نشأت بعد انهيار هذه العائلة بواسطة العباسيين فى عام ٧٤٧، والأسانيد الكتابية الأولى «ألف ليلة وليلة» ترجع إلى القرن الثامن ولكن



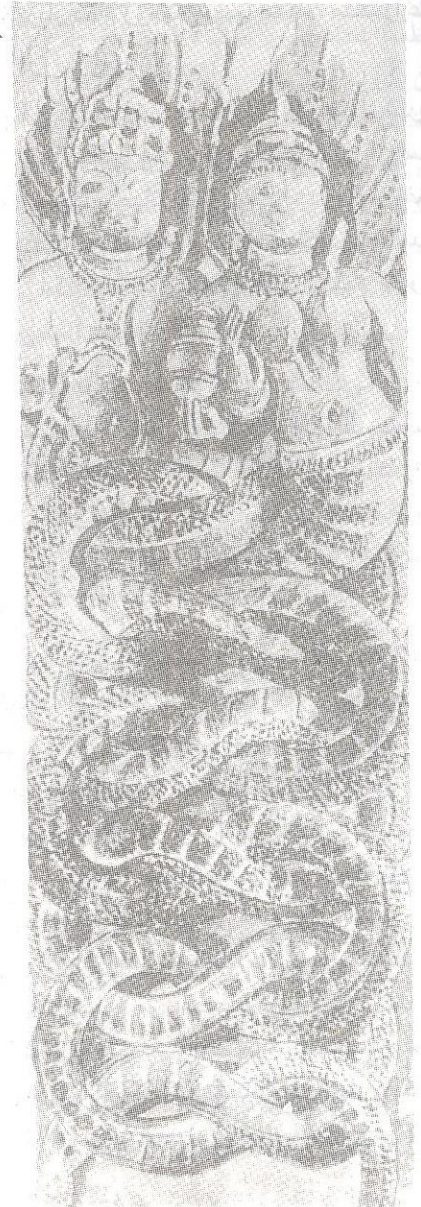
طائر الرخ أو نشر الشمس، تصوير ١٧٨٠



صورة صينية لوحيد القرن



. قاتل التنين، حكاية بدوية من التبت،
تصوير



زوجا الناجا، من أسطورة هندية، القرن
التاسع الميلادي.

لم يبق منها شيء، وأقدم مخطوط باقي من كتاب «الألف ليلة، كما سميت المجموعة في ما بعد، ترجع إلى القرن الثامن ولكن لم يبق منها شيء، وأقدم مخطوط باقي من كتاب «الألف ليلة، كما سميت المجموعة فيما بعد، ترجع إلى القرن الـ ١٥ وما جاء بعد ذلك هي مجموعات جديدة عمرها ٢٠٠ عام، والأرقام ١٠٠٠، أو ١٠٠١، لا يجب أن تؤخذ بدقة: ففي الأصل يعنى ١٠٠٠ في هذا السياق «كثير جداً». وفي القرون المتأخرة بدئ في تقسيم الحكايات إلى العديد من الليالي لتصل إلى «الألف ليلة وليلة، المطلوبة».

إطار الحكى: هو أن ملكاً يخلف وراه ولدين شهريار وشاه زمان وبعد سنوات من البعد لأن كل واحد منهما يحكم مملكة، يحس الأكبر بالحنين إلى أخيه ويرسل إليه وزيره ويكون شاه زمان بالفعل في الطريق إلى أخيه فيرجع فجأة ويجد زوجته في أحضان عبد أسود، وبعد أن يقتل شاه زمان الاثنين، يذهب حزينا إلى أخيه وعندما يذهب شهريار في يوم من الأيام إلى الصيد يلحظ شاه زمان كيف أن زوجة أخيه أيضاً تخونه مع عبد أسود.

ويكون ذلك بالنسبة له نوعاً من السلوى، وتعود إليه حيويته، ولم يخف التغير الذي يحدث له على شهريار، فينفذ شهريار إلى صدر أخيه ويعرف منه كل شيء ولكن على شهريار بعد ذلك أن يرى نفسه أن أخيه يقول الحقيقة فيخرج معه ليعرفا إذا ما كان هناك آخرون يعانون من نفس المصير، وأثناء تجوالهم يصلان إلى شجرة غير بعيدة عن البحر، يخرج منها جنى صنم، يحمل صندوقاً مغلقاً، يختبئ الأخوان فوق الشجرة، ويفتح الجنى الذي يلمحهما الصندوق وتخرج منه فتاة جميلة، وتطلب من الجنى أن ينام وعند ذلك تكتشف الفتاة الأخوين فوق الشجرة فتناديهما أن ينزلا وترغمهما على الصمت وإلا صحا الجنى. وبعد هدوء لطيف تعرض الفتاة للأخوين ربطة بها ٥٧٠ خانماً كلهم لرجال خدعتهم ومنهم الجنى: وبالنسبة للأخوين يكون ذلك سلوى وعزاء، أن حتى هذا الجنى القوي لم يستطع أن يأمن مكر النساء ويعود شهريار إلى القصر ثانية ويأمر بقطع رأس زوجته وحبيبها وكذلك ٢٠ جارية وعبدًا حتى من هؤلاء غير مسموح لهم بأن يتمتعوا معاً.

ومنذ ذلك الوقت تُزف إلى شهريار كل يوم عذراء ويتخذها زوجة له ويقطع رأسها في اليوم التالي. وبعد فترة من الوقت، من الطبيعي، أن تهرب الأسر التي لديها فتيات في سن الزواج من المدينة ويبقى فقط الوزير المفزوع بفتاتيه

البالغتين شهريار ودنيا زاد، وعندما تلاحظ الأولى تردد أبيها. فعلى الوزير واجب أن يزف العذراء إلى الملك. والآن عليه أن يخاف على رأسه أو رأس ابنته. توضح بأنها مستعدة أن تكون زوجة الملك وتتمنى معتمدة على ذكائها وإطلاعها أن تلاطف الملك الحانق.

ثم ترجو الملك بعد ذلك أن يسمح بأن تقضى ساعاتها الأخيرة مع أختها دنيا زاد وتستطيع دنيا زاد المجيء وتطلب من شهريار بشكل متفق عليه، أن تحكى حكاية عجيبة: ويؤيد الملك ذلك. وتنجح الحيلة وتروى شهريار زاد القصص ليلة وراء ليلة. وبالطبع فإنه يدخل في الحسبان أنها في الصباح حينما يهددها الإعدام لا تصل إلى النهاية، لأن الملك شهريار يريد أن يسمع النهاية لذا فعليه أن يترك شهريار حية. وبعد ١٠٠٠ ليلة يكتشف شهريار ذكاء زوجته ويهبها الحياة، متحسراً على هؤلاء اللاتي قطع رقابهن.

ولكن ليس في كل صياغات ألف ليلة وليلة، يكون شهريار أحادي الرؤية: ففي بعضها يبقى على شهريار لأنها في المقام الأول أنجبت له صبيّاً وأحياناً ثلاثة. وفي إحدى الصياغات كان فيها: «هذا كاف، فلتقطع رأسها، فحكايتها الأخيرة بخاصة جعلتني أمل: والأطفال الثلاثة الذين ولدتهم شهريار للملك يمكن أن يهدنوا باله غير المرتاح.

والقصص التي ترويها شهريار هي قصص مثل تلك المجموعات ذات إطار الحكى المتداخل والمرتبطة ببعضه البعض: مثل حكاية «الحمال والثلاث سيدات من بغداد، والتي تشكل مع خمس أخريات وحدة ولو كانت غير محكمة، وفي كل تلك الحكايات يأتي شخصان: الخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر.

وعلى عكس الحكايات الشعبية الأوروبية التي يكون فيها الحاكم في الغالب أبسط من الملك، ذكر الفرس والعرب اسم ملك حكاياتهم؛ وهارون الرشيد ووزيره جعفر شخصيات محققة تاريخياً. وبالمثل توجد أسماء الأحداث: بالتأكيد يحكى عن أمير أو تاجر أو حمال أنه من بغداد أو البصرة أو سمرقند، وهؤلاء الأبطال لم يكونوا على سفر لمدة طويلة بل على الأصح «لقد أبحروا في ستة في جو هادى إلى الصين، وأن يكون هارون الرشيد من بين كل الخلفاء الأمويين والعباسيين، داخلاً في حكايات كثيرة من «ألف ليلة وليلة، فإن شخصية هذا الرجل - لطيف المعشر في القصص - يصعب أن تظهر فيها، فهارون الرشيد تاريخياً كان شكاكاً، غصوباً، ويمكن أن يكون رغم هذا الإسراف الجنونى بخيلاً. بالرغم من أن

الخلافة في بغداد وصلت في عهده (٧٥٨ إلى ٨٠٩) إلى أقصى اتساع لها: من أطلس إلى الهند، وازدهرت المدينتان التجاريان بغداد والبصرة وازدهرت معها العلوم والفنون، وإجمالاً فإن سنوات حكم هارون الرشيد مثلت واحدة من نقاط الذروة أثناء هذه الخلافة.

وبمرور القرون شهد عصر هذا الحاكم وهو نفسه أيضاً نهضته: فمن المستبد يقترب الندماء، الذين صنعهم بنفسه، بارتعاش، فارتعاش، فأصبح هو حكيماً لطيف المعشر طيباً، بل ويمكن للمرء أن يضعه في هزلية، على سبيل المثال في قصة أبو الحسن أو البائس الذي صحا، التي نرويها هنا باختصار:

يقابل أبو الحسن وهو بائع شاب الخليفة المتخفي في زي تاجر في جولته الليلية مع وزيره، ويدعو حسن الاثنين أن يطعما عنده ويشربا. وأثناء الحديث يصرح حسن برغبته في أن يكون خليفة ولو لمرة واحدة، ودون أن يلاحظ حسن يضع الخليفة مادة مخدرة في كأسه وينام الشاب في الحال وينقل إلى قصر الرشيد، وهناك يعامل حسن في اليوم التالي باحترام وكأنه الخليفة بالفعل - حتى يصدق هو نفسه ذلك - وفي المساء يخدرونه ويعيدونه إلى بيته، وفي اليوم التالي يعتبر نفسه ما يزال الخليفة، أمير المؤمنين حتى حمله جار يخاف عليه إلى مستشفى المجانين، حيث يمكن تقويمه بالضرب والجوع، وبعد فترة من إطلاق سراحه من هذا المكان الموحش يقابل حسن الخليفة ووزيره وهذه المرة يتم تسكيره ثم تخديره وينقل إلى قصر الخليفة ولكن حسن يكون حذراً هذه المرة: كلما حاول المرء إقناعه بوجوده كخليفة، فلا يريد أن يعرف شيئاً عن ذلك - مذكراً مستشفى المجانين - ويضحك الرشيد وهو مختبئ خلف ستار حتى يقع على ظهره من الضحك، ويزوج حسن - كنوع من الترضية له - بجارية زوجته زبيدة ويعطى الاثنين بسخاء، وتنغد الألف دينار بسرعة فيقرر حسن وزوجته أن يأخذا من الخليفة بالحيلة مبلغاً كبيراً يهرع حسن إلى الخليفة، حليق الرأس ويبيكي له زوجته التي ضاعت منه فجأة، أملاً أن يكافئه كنوع من العزاء، وبالمثل تفعل زوجته لدى سيدتها، ويستعجب هارون وزوجته زبيدة، حتى يصلا إلى الشجار، من الزوجين فقد الآخر، لذا يهرع الخليفة وزوجته إلى بيت حسن ليصلا إلى حقيقة الأمر. وهناك يجد الاثنين، على ما يبدو، ميتين، ويقسم الخليفة بأن يعطى ألف دينار لمن يستطيع أن يقول له من مات أولاً حسن أم زوجته: ويهب حسن بسرعة قائماً ويطالب بالمبلغ المذكور الألف دينار حتى لا يضيع قسم الخليفة، ويوافق الخليفة ضاحكاً على ما قاله، بل ويزيد في أجر نديمه، سعيداً بأنه ما زال على قيد الحياة.

وقصة حسن يمكن أن تكون قد نشأت في القرن الـ ١٣ أو دخلت إلى كتاب ألف ليلة وليلة بهذه الصياغة في هذا الوقت، حيث إنه يظهر فيها صبي مملوك، والمماليك دخلوا أول ما دخلوا إلى النطاق العربي في القرن الـ ١٣.

وهذه الهزلية جسدها الموسيقار بيتر كورنيليوس في أوبرا في نهاية عام ١٨٥٨ وعرضت بعنوان «حلاق بغداد».

وأيضاً من حكايات الأطفال المحبوبة جداً «حكاية على بابا والأربعين حرامي» (Aa Th 954) ولا نجدها في مخطوطات ألف ليلة وليلة ولكنها نقلت (شفاهياً وكتابياً) بأشكال مختلفة.

وعلى بابا حطاب فقير، يراقب في يوم من الأيام كيف أن أربعين لصاً يخبئون غنيمتهم في مغارة سرية تفتح بكلمة «افتح يا سمسم». وبعد بعض الوقت بعد أن يبتعد اللصوص يدخل على بابا المغارة ويندهش من أكوام الأشياء الثمينة ويحمل حماره بأقصى سرعة بزكائب الذهب. ولا يمكن عد القطع الذهبية لذلك يستعير على بابا من قاسم أخيه الغني مكيالاً تلتصق به قطعة ذهبية، ويتعجب قاسم من أن أخيه قد غرق فجأة في الذهب، وينفذ إلى صدر على بابا، ويعرف بوجود المغارة، وفي اليوم التالي مباشرة يذهب قاسم بعشرة بغال ويفتح المغارة بالكلمة السحرية وتتعلق وراءه ويحمل قاسم الحيوانات بما تستطيع حمله من الكنوز ولكنه ينسى «افتح يا سمسم» وبعد وقت طويل يأتي اللصوص ويسحقون المسكين ويقطعونه إرباً. ولما لم يعد قاسم في اليوم التالي، يعد على بابا نفسه للبحث عن أخيه، وأول ما يدخل المغارة يجد جثة أخيه فيأخذها ويحملها على حماره وينفذ بجلده، ويعرف اللصوص أنه بخلاف قاسم المقتول شخص آخر يعرف سر المغارة، ويحاولون أن يفتفروا أثره ليقتلوه، لكن مرجانة، جارية على بابا الذكية، تحبط كل المحاولات ولا يصيبه ضرر من اللصوص، وكعرفان لها، بأنها أنقذت حياته، يزوج على بابا مرجانة بابن قاسم (الذي أصبح ابنه بعد موت قاسم).

وهذه القصة تحتوي، بشكل واضح، على لحظات تعليمية، على سبيل المثال، طمع قاسم يجب أن يعاقب بالموت.

وكون أن امرأة هي التي أنقذت سيدها بتصرفها الذكي الفعال، يمكن أن يثير الدهشة في حكاية شرقية ولكن وفقاً للفهم الإسلامي فإن مرجانة هي أداة الله الذي يريد أن يقضى على اللصوص ويحب أن يصل على الشجاع إلى الثراء والشهرة.

وهكذا تبدأ أيضاً الكثير من الحكايات بالصيغة «بسم الله الرحمن الرحيم وتنتهي وعاشوا في تبات ونبات حتى جاءهم

هادم الذات ومفرق الجماعات، وهذه هي نهاية قصتهم رحمة الله عليهم جميعاً. فالارتباط بالدنيا ومتعتها ليس مطروحاً في الحكايات عموماً، وتعتبر مناجاة الله والصلاة في المواقف الخطرة، منطقية، كذلك الحمد لله بعد عبور المخاطر. إذن فكل مفاتيح الحياة (أسبابها) وفقاً للفهم الإسلامى تحدث فقط بإذن الله، وشخص الحكاية تحت تصرف القدر دون أن يستطيعوا أن يحددوا سعادتهم وآلامهم بأنفسهم.

والاستثناء من ذلك يبدو في حكاية «البحار سندباد»، وهذه الدائرة المغلقة على نفسها داخل ألف ليلة وليلة، تبدأ بوصف الحياة اليومية الصعبة للحمال سندباد، الذى يستريح لبرهة مجهداً من العمل ومن شمس الظهيرة، أمام منزل التاجر الغنى سندباد البحار، ويكون على سندباد الحمال أن يتلو الأبيات التى تتحدث عن جهده وفقره وسعادة وثرأه الآخرين. بعد ذلك يتحدث سندباد البحار لشبيهه فى الاسم: «أعلم أيها الحمال أن حكايتى رائعة وعليك أن تسمع ما كان على أن أفعله قبل أن أرتقى لهذا الغنى وأن أكون صاحب هذا البيت الذى ترائى فيه، لأننى لم أصل إلى هذا الغنى بدون المشقة والأهوال والمخاطر الكثيرة جداً، وكمن من المشقة والمصاعب تحماتها فى الأيام الفائرة».

ويحكى سندباد البحار من هنا مغامرات رحلاته، فى الرحلة الأولى ترسو سفينة على جزيرة يتضح فى الحقيقة أنها سمكة عملاقة، وتلك موتيفة تظهر فى رواية الإسكندر اليونانية Alexanderroman (فى القرن الثانى ق. م) وهى ليست الوحيدة التى تذكرنا بالقديم: فمخاطر رحلات البحر فى القرن الخامس ق. م بدرجة أكبر أو أقل هى نفس المخاطر التى تذكر فى رحلات سندباد البحرية فى القرن الثامن أو التاسع الميلادى.

فشبكة الصياد تحاك تقريباً فى كل المصور، وليس فقط، لتبتعد عن المنافسين المحتملين فى طرق التجارة المدرة للربح والشركاء. وفى الأولى ينجو سندباد من الكارثة بفعل طست أو دعامة يرسلها له الله، فيطلق بها، ويلقى الناجس من السفينة إلى جزيرة بعيدة ويأمل بؤد من سكانها وبعد فترة من الوقت نجىء سفينة سندباد كما لو كان ذلك عن طريق مسجزة، إلى الجزيرة، وبذا يستطيع بكثير من المكاسب أن يعود إلى بلده.

ولكن لا يبقى هناك لفترة طويلة وبذا يكون سندباد البحار دائماً ودائماً على سفر، والمجمل أنه قام بسبع رحلات، ولكن

كلها تذهب به إلى اتجاه الشرق (وربما يقصد ببلاد واق اليايان). وتدخل من أدب الرحلات العربى القديم بعض التفاصيل فى مغامرة سندباد وتجعل الأفق يبدو مغريباً (واقعياً)، فعند ذلك يقابل كل الفرائب: على سبيل المثال طائر الرخ العملاق، الذى لا يكون خطيراً ولكنه على الأصح يقدم لسندباد الكثير من المساعدات. وهناك قصة مشابهة فى هذه النقطة فى «ألف يوم ويوم»: فهناك ينقذ طائر الرخ العملاق فريقاً من الملاحين، من عملاق، بدأ فى التغذى بالملاحين بعد أن قضى على كل زادهم، حتى تغلب عليه الطائر، ومن الممكن أن تتوافر هنا سمات من «الشاهنامه» الفارسية، فهناك يقدم الطائر العملاق وسيمورج مساعدات كثيرة للبطل.

وتذكرنا الرحلة الثالثة لسندباد بقوة بحكاية العماليق -Polyphemimärchen حيث يهاجم سندباد ورفاقه بالقرب من جزيرة من قبل بشر أشبه بالقرود، ويريدون سرقة سفينتهم ولكن سندباد ورفاقه يكتشفون قلعة لا يسكن فيها أحد. وفى المساء يظهر صاحب البيت - عملاق من أكلى لحوم البشر - ويهاجم سندباد أولاً ولكنه لا يجده سميناً بما فيه الكفاية فيؤجله ويقترح سندباد على زملائه البحارة أن يبنوا قارباً، وبنى القارب، ويتم إغمار العملاق، حيث ينجو البحارة بأنفسهم بواسطة القارب وينظر إلى المعرفة بالكتابات القديمة لدى الطماء العرب فى هذا الوقت نستطيع ببعض التأكيد أن نخرج بأن هناك تكييفاً لمغامرة العماليق من الأوديسا فى قصة سندباد. ويسقط سندباد ورفاقه فى رحلته الرابعة فى أيدى أكلى لحوم البشر مرة ثانية، ولكن سندباد فقط هو الذى يستطيع النجاة ويصل بعد سير طويل مسجهد إلى منطقة معمرة، ويحصل على صيت وشهرة كبيرين ويتزوج، وبشكل قدرى تجرى العادة فى تلك البلدة أنه بعد موت أحد الزوجين يجب أن يرسل الآخر معه إلى القبر، وسواء كان ذلك الميت هو أو هى فإن كليهما الميت والحى يلقيان معاً فى حفرة عميقة بلا مخرج، على ما يبدو. وهكذا حدث لسندباد عندما ماتت زوجته بمرض ما ولكنه تغذى من الحصاة القليلة التى تعطى للحى ولم يفرغ سندباد من ذلك، ثم يقتل الأحياء الذين ألقوا بعده حتى يحصل على زادهم وذلك ليضمن حياته ولو لوقت قليل.

وفى يوم من الأيام تفرغ سندباد ضجة حيوان ما فى المغارة ويتبعه سندباد ويكتشف مخرجاً طبيعياً، وبعد وقت طويل تأخذه سفينة تجلبه إلى بغداد سالماً.

وإذا ما تم ذلك فى الحكايات الشرقية، وبدقة أكثر الحكايات الإسلامية، فإنه ليس شيء ممكناً بدون الله وكل شيء ممكن

وكون سندباد البحار يدعو شبيهه فى الاسم، الفقير، على مائدته كأخ فى خاتمة الحكاية، فإن ذلك ما يتطلبه التركيب المعقد للحكاية.

وفى الحقيقة فإننا نواجه بطلين: الأول هو البحار المقدم والتاجر الناجح فى عمله، شخصية نستطيع أن نحدد ملامحها مع العديد من التجار والبحارة والرحالة، بطل يتنقل لأجل الأعمال ويشترك فى مغامرات ويعود من كل رحلات المغامرات بالفوز، وسعادته تتأكد فقط من خلال الآلام والمخاطر، إن التجارة الناجحة تحيا بسعادة لمرّة ثانية، والآخر هو السندباد الثانى الذى يتخلص من حالته البائسة عندما يدخل فى حلبة الأحداث الخاصة بالأول ويجد الثانى فى ذلك عدلاً، أن الأول قد وصل إلى هذا الثراء بالجرأة، وعون الله، وبهذا الإدراك وهذه الطاعة يضمن سندباد البحار للحمال الفقير أمسية جميلة من أمسيات حياته، والمدهش لنا فى قصص ألف ليلة وليلة أنه بالرغم من ظهور الجن والغيلان فإن هناك قريباً ملموساً من الواقع ولكن فى الحكايات التى تدور أحداثها فى بغداد والبصرة، الميناء القريب من الخليج الفارسى (العربى)، فى دمشق أو حلب والقاهرة، يتحرك الحدث فى طرق وأماكن تاريخية وأمام أبنية معروفة. وعلى كل حال لا يتطابق كما رأينا، تصور هارون الرشيد مع هارون الرشيد تاريخياً، ولكن تقدم صورة متمنة لحاكم طيب وعادل، فى إطار تمتزج فيه التصورات الخيالية والخرافية، ومن الشخصيات التاريخية ينتمى إلى الحكاية الشعبية، الملك سليمان، وخسرو ملك الساسانيين والملوك بيبرس. ومع ذلك يأخذ سندباد مساحة أكبر، فى ألف ليلة وليلة، من أصحاب التيجان، لذا فقد توجه بعض الباحثين العرب من وقت ليس ببعيد إلى البحث عن آثار سندباد التاجر والبحار لاكتشاف شخصية تاريخية له، ولم تظهر نتيجة البحث بعد.

والى جانب الشخصيات الشهيرة، يتحرك أيضاً فى الحكاية الشعبية أبطال آخرون، خاصة تلك التى من التراث الحكائى المصرى، فهناك الصياد خليفة ومعروف الإسكافى والنقاش أبو قير والحلاق أبو صير وكل هذه الشخصيات تهيم فى الشوارع والأزقة والحوانيت، ويمرون على القصور والحدائق والحمامات والمساجد - إنهم ينتمون إلى عالم الحوادث الخاص بالمدينة الإسلامية فى العصور الوسطى.

وكان من الصعب على الجن والغيلان أن يظهروا فى هذه الأوساط فهم يعيشون فى الخفاء، فيكتشف رجل فزع، أن زوجته تتقابل مع الغيلان ليلاً ليعموا الأموات، وليست هذه

به، حتى قصص سندباد غالباً ما يؤكد على ذلك. لذا فالشجاعة ومملكة الاختراع - عندما نوجد مآزق - وحيرة البطل هم الذين يؤكدون بقاءه، وكون سندباد بمجرد أن ينجو من كل الأخطار المميتة، يفكر فى مكانته التجارية، على سبيل المثال عندما يسلب الأموات والذين قتلهم كنوزهم، وهذا بالطبع بعيد عن القدرية الإسلامية. ونحن نسأل أنفسنا، عما إذا كان يمكن لبطل حكاية، يقف فى جانب الخير ويحارب من أجله، أن يتصرف هكذا. أو هل تطغى فى حكايات سندباد الألوان التاريخية بحيث إنها تستطيع أن تغطيها؟ ولكننا يجب ألا ننسى: أن هؤلاء الذين خدعهم سندباد التاجر العربى أو تغلب عليهم أو قتلهم، هم من الكفار، وهذا يقلل من ذنبه، إذا ما كان سيحسب ذنباً على الإطلاق.

ومرة ثانية يؤثر دين من الديانات فى الحكاية الشعبية، لكنه لا يفككها، إنما يغير ملامح القصة والشخصيات ويؤثر فى أخلاق الحكاية.

ويبين ذلك أيضاً فصل من الرحلة الخامسة لسندباد التى فيها يقابل البطل عجوز البحار، وهو أحد شخوص الحكايات الشرقية القديمة الذين ليس من النادر وجودهم، وكان لهذا العجوز عادة أن يستقر فوق كتف ضحيته، فإذا ماتوا من خوار قواهم مضغهم، وتجنب سندباد هذا المصير بأن أسكر العجوز وحرر نفسه ثم قتله.

أما القصة السادسة والسابعة فتختلفان عن القصص الخمس الأولى ففى القصة السادسة لم يكن لسندباد علاقة بأكلى لحوم البشر والوحوش ولكن، بعيداً عن ذلك، مع قوى طبيعية، عليه كى يتغلب عليها أن يلقى بكافة خبراته فى الميزان حتى يستطيع البقاء. والقصة السابعة شديدة التأثير بالخبرات الدينية: فيتحول سكان المدينة التى يعيش فيها سندباد بعد غرق سفينته إلى كائنات بقرون تشبه الشيطان ولا يستطيعون تحمل أن ينطق سندباد اسم الله. وأحد تلك الكائنات المجتحة، والذى أنقذ سندباد من فم حية، يعيده أخيراً إلى وطنه بغداد مرة ثانية.

وبهذا تغلق الدائرة: يجلس سندباد البحار وسندباد الحمال بعد الحكاية أمام بعضهما ويتعرف سندباد الحمال - بشكل واضح - على عالم بئس «الله معك يا سيدى»، «سامحنى إن كنت ظلمتك».

ولم يعد سندباد الحمال يفكر فى الحظ المصنئ، وفى غنى سندباد البحار؛ لقد قمعته من قبل فكرة الثراء السهل الذى لا يبذل فيه مجهوداً ولم تعد بعد سبباً للوضع المؤسف.

موتيفة حكاية شعبية، ومن الواضح أن هذه المادة قد أعيد أخذها ثانية من قبل هوفمان E.T.Hoffman، في قصة «قامبير» مأساوية النهاية.

وسندباد الذي يمد بالنسبة لتراث الحكى العربى الإسلامى نموذجاً تقليدياً جداً، يعيش مغامراته مع العفاريت خارج مدينته، أما فى بيته فيستريح فى الحديقة ويشرب الخمر الذى لا يجب أن يشربه وفقاً لأوامر الله.

وأيضاً فى حكاية على بابا لا تحدث تقريباً أية معجزات فاللهووس يتجنب منرهم بالحيلة والتصرف السريع. ما هو عجيب فقط أن الصخر يفتح بالكلمة السحرية.

والقصص المتداخلة فى المجموعة ترسم دائماً دوائر قصص جديدة ومناسبات للحكى بعدها ولكنها كلها قد انتقلت إلى نطاق مدنى. وفى القرن الخامس عشر كان هناك تجمع للحكاكين المصريين والأتراك فى طوائف منظمة وقد استطاع التراث الشفاهى والمكتوب أن يكمل ويساند عملية نقل الحكايات وقد انتفع الرواة المحترفون بالمجموعات المكتوبة لإكمال عروضهم وتثبيتها. واستطاع الكتاب وجامعوا الحكايات أيضاً أن يرجعوا إلى تراث حكاى واسع النطاق وشديد التنوع.

وهذا التراث ليس فقط مبنياً على أساس من الحكاية الشعبية ولكن أيضاً على الهزليات والقطع التعليمية والوداد. أما الأسطورة (الساجة Die Sag) فقد كانت فى كثير من الحالات ممتزجة مع الحكاية الشعبية، مثلما فى الذكريات عن عصر ازدهار الخلافة فى بغداد، ولكن كل القصص والحكايات

كانت مشتركة فى شىء واحد: الموقف من المرأة فجماها ومفاتنها الجسدية بوصفان بالتفصيل ويمتعة؛ ولكن الشهوانية تدخل فى الصياغات «السرة تسع أوقية زيت والفخذان كانا مثل وسادتين محشوتين بريش النعام».

وبينما كانت توصف البنات والنساء الصغيرات بالفتنة والجانبية، تنحصر صورة النساء العجائز إلى أن يكن: امرأة مستهتر، وقوادة، أو ساحرة شريرة. وأهم من ذلك فإن النساء يتهمن بالخبط وعدم العفة وعدم الصدق والشرامة الحسية. وحتى ابنة الوزير الذكية التى يؤكد تصرفاتها إطار الحكى فى «ألف ليلة وليلة» هى استثناء محمود فى مقابل الكثير من المخلوقات غير الموثوق فيهن واللائى أوصلن الملك إلى قراره الصعب وإلى انتقامه، وقد تم التأكيد على إطار الحكى - «كتاب البيغاء» بشكل جديد فى إحدى القصص - المتبادلة - من مجموعة «ألف ليلة وليلة»، وذلك فى صيغة مختصرة؛ فزوجة التاجر ماكرة جداً وشهوانية حتى أنها تتمكن من أن تتحايل على البغاء الذى عليه أن يحرس فضيلاتها وتخون زوجها ويقتل البغاء لاتهامه المرأة، وبعد ذلك يكتشف الرجل خيانتها. والآن عليها أن تدفع حياتها ثمناً لذلك. ومن الواضح أن هذا التاجر تنقصه حصانة سندباد، ولكن التاجر الذى يقوم برحلات بعيدة مليئة بالمغامرات يلعب دوراً مهماً فى الحكاية الشعبية فى النطاق العربى الإسلامى وهذه الحكايات التى اكتشف فيها التجار أنفسهم، لم تكن تحكى فقط فى المدن ولكن أيضاً فى المبيئات وفى طرق التجارة الكبرى وهناك انتقلت مع التجار إلى بعيد، إلى نطاق البحر المتوسط.



الشاطر حسن

جمع وتدوين: إبراهيم عبد الحافظ
الراوي: نبوية فرج شريف

وحدوا الله...

كَانَ فِيهِ مَلِكٌ، وَمَا مَلِكٌ إِلَّا اللَّهُ، وَالْمَلِكُ دُهُ مُتَجَوِّزَ مَرَّتَيْنِ، وَاحْتَدَهُ اسْمُهَا الْمَحْضِيَّةُ (١)، وَوَاحِدَهُ اسْمُهَا الْمَنْسِيَّةُ، (٢)، الْمَحْضِيَّةُ دِيهِ مَقْعَدُهَا فِي سَرَايِهِ وَعِزُّ وَحَاجَةُ حُلُوهُ، وَالْمَنْسِيَّةُ فِي خَزَانِهِ فِي آخِرِ الْبَلَدِ، وَتَارِكُهَا يَعْنِي، وَمُخْلَفٌ مِنْهَا حَسَنٌ، وَدُكُّهَا وَمُخْلَفٌ مِنْهَا وَلَدَيْنِ، بَعْدَيْنِ الْوَلَدَيْنِ دُولُ شَايْفَيْنِ كَيْفَهُمْ (٣) شَوِيهِ، وَمَعَاهُمْ بَارُودٌ وَبِتَاعُ، وَبِيصْطَادُوا طَيْرَ فِي الْجَبَلِ، فَقَامُوا إِلَيْهِ اصْطَادُوا طَيْرَهُ مِنَ الْجَبَلِ، الطَّيْرَةُ دِي رَوْحُهَا الدَّارُ، فَلَقَّوْهَا زَعْلَانَهُ، لَا تَنْبِشْ وَلَا تَتَكَلَّمْ، فَكَانُوا إِلَيْهِ مُعْجِبِينَ بِالطَّيْرَةِ، وَعَاوَزِينَ يَجِيبُوا الْوَلِيفَ بِتَاعِهَا، فَقَالُوا لِبَعْضِهِمُ اللَّيِّ مَا يَجِيبُ الْوَلِيفَ مِينِ يَاجِمَاعِهِ؟ قَالُوا الْوَلَدَيْنِ إِحْنَا اللَّيِّ مَا نَجِيبُ الْوَلِيفَ بِتَاعِهَا، قَامُوا مَاشِيَيْنِ (٤) خَدُوا الْبَارُودَ يَصْطَادُوا طَيْرَ مِنَ الْجَبَلِ، وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ مَشَى وَرَاهُمْ، يَرْجِعُوهُ وَيَشْتُمُوهُ، أَرْجَعَ يَابَنَ (٥)، أَرْجَعَ يَابَنَ إِنَّتَهُ هَا تَعَرَّنَا (٥)، وَمِسْتَعَرَيْنِ (٦) مِنْهُ، وَبَعْدَيْنِ قَامُوا مَا شَيْنِ لَغَايَةِ مَا حَصَلُوا مَفْرَقَ طَرُقَ ٣ تَلَّتْ سِكَاتُ، سَكَّةَ السَّلَامَةِ، وَسَكَّةَ الدَّامَةِ، وَسَكَّةَ اللَّيِّ تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ (اللِّي يَرْوَحُ مَا يَرْجِعُشِ).

قَامَ إِلَيْهِ وَاحِدٌ مِنْهُمْ قَالَ: أَنَا هَارُوحٌ مِنَ سَكَّةِ السَّلَامَةِ، وَالتَّانِي قَالَ: أَنَا هَارُوحٌ مِنَ سَكَّةِ الدَّامَةِ، وَسَابِقُوا لِلشَّاطِرِ حَسَنَ السَّكَّةِ اللَّيِّ تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ جِهَ مَاشِي، وَهُوَ مَاشِي فِي السَّكَّةِ لَقِيَ وَاحِدَ عَبْدٍ كَدَهُ نَائِمٌ، فَقَامَ قَالَ لَهُ: السَّلَامُ عَلَيْكُمْ، قَالَ لَهُ: السَّلَامُ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ، قَالَ لَهُ: السَّكَّةُ دِي بِتَاعُ إِلَيْهِ يَاعَم؟ قَالَ لَهُ دِي سَكَّةَ السَّلَامَةِ، وَدِي سَكَّةَ الدَّامَةِ، وَدِي سَكَّةَ اللَّيِّ تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ، قَالَ لَهُ: إِلَيْهِ تَعْنِي اللَّيِّ تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ، أَنَا عَاوَزَ أَرْوَحُ بَلَدَ الطَّيْرِ، قَالَ لَهُ: يَابَنِي بَلَدَ الطَّيْرِ بَعِيدٌ، إِلَيْهِ اللَّيِّ يَوْدِيكِ لَهَا (٧)، قَالَ لَهُ: أَنَا

عَاوِزُ أَوْصَلَ لَهَا، قَالَ لَهُ: هَبْ فِي السَّكَّةِ دِي، وَهَاقَبَاكَ عُونُ (٨) فَاتَّحَ حَنَكُهُ (٩)، وَهَاقَبَاكَ (١٠)، هَاتِرُوخَ إِزْأَي؟ قَالَ لَهُ أَنَا عَاوِزُ أَوْصَلَ لَهَا وَيَسْ، قَالَ لَهُ: طَيِّبٌ أَنَا لِسَهُ عَنْ مَا أَمُوتُ نَصْ سَاعَهُ، بَعْدَ مَا أَمُوتُ، كَفَنِي، وَادْفِنِي، وَاقْرَأْ عَلَيْهِ سُورَةَ، وَخُذْ صَفِيحَةَ السَّمْنَةِ دِيهِ، وَكَيْلَةَ الدَّقِيقِ دِي عَلَى ضَهْرِكَ (١١)، وَمِذْ (١٢) عَ السَّكَّةِ اللَّي تَوْدِي مَا تَجِبِيشْ، هَاقَبَاكَ الْعُونُ، يَقُولُ لَكَ: رَايِحُ فِين؟ قُلْ لَهُ: رَايِحُ بِلْدِ الطَّيْرِ، وَقُلْ لَهُ: طَبْ وَدِينِي، هَا يَقُولُ لَكَ لَا. أَنَا هَا كَلَّاكَ، قُولْ لَهُ: طَبْ لَمَّا أَكَلْ لِي لُقْمَهُ، وَيَعْدِينِ كُلِّي، وَقُولْ لَهُ: أَكَلْ حَتَّةَ الْعَجِينِ دِي بَسْ، وَأَوَّلَ لُقْمَهُ تَبْدَأُ تَأْكُلُهَا تَقُولْ لَهُ: تَخُذْ لَكَ لُقْمَةً؟ يَقُولُ لَكَ: مَشْ وَأَكَلْ، قُولْ لَهُ: لَا تَعَالَى كُلُّ دِي بَسِّيْسَهُ حَلْوَهُ، وَسَاعَةً مَا يَدُوقُ طَعْمَهَا هَا يَكُلُهَا، وَيَوْدِيكَ مَطْرَحُ (١٣) مَا أَنْتَ عَاوِزُ، هُوَ خَلَصَ الْكَلِمَتَيْنِ دُولُ، وَقَامَ مَيْتٌ، قَامَ مَغْسَلُهُ، وَقَامَ فَحْرَلُهُ (١٤)، وَفَرَشَى لَهُ وَدِنَ (١٥)، وَغَطَّاهُ بَوْدِنَ، وَرَدَمَ عَلَيْهِ، وَقَرَأَ عَلَيْهِ سُورَةَ، وَأَخَذَ الشَّوَالَ عَلَى كَتِفِهِ بِالسَّمْنَةِ وَبِالدَّقِيقِ، وَقَالَ بِلَادَ اللَّهِ لَخَلَقَ اللَّهُ.

قَعَدَ مَاشِي، مَاشِي عَلَى الطَّرِيقِ، قَامَ مِقَابِلَهُ الْعُونُ، قَالَ لَهُ: رَايِحُ فِين يَابْنِي؟ أَنَا عَاوِزُ أَكَلَّاكَ، قَالَ لَهُ: أَنَا رَايِحُ بِلَادِ الطَّيْرِ، قَالَ: دِي بَعِيدَهُ قَوِي يَابْنِي، قَالَهُ أَنَا عَاوِزُ أَرُوخَ وَيَسْ، قَالَ لَهُ: هَاكَكَ الْأَوَّلُ، قَالَ لَهُ: لَا. لَمَّا أَكَلْ لِي لُقْمَةً وَيَعْدِينِ كُلِّي، قَامَ عَجَنُ الْعَجِينِ فِي السَّمْنَةِ، وَبَدَأَ يَأْكُلُ كِدَهُ مَقْدَرُشِي، مَا لَوْشَ نَفْسِ (١٦)، قَالَ لَهُ: خُذْ كُلَّ لَكَ لُقْمَةً، قَالَ لَهُ: أَنَا مَا بَكَلُشْ (١٧) أَنَا بِأَكُلُ بَنِي أَدْمِينِ بَسْ، قَالَ: طَيِّبٌ بَسْ كُلَّ لَكَ لُقْمَهُ، دِي لُقْمَةُ بَسِّيْسَهُ حَلْوَهُ، قَامَ وَاحِدَ لُقْمَةٍ، وَدَاقَ طَعْمَهَا كِدَهُ، لَقِيَ طَعْمَهَا حَلْوً، قَامَ مَطْرَحُهَا، قَالَ لَهُ: رَايِحُ فِين يَابْنِي؟ قَالَ لَهُ: رَايِحُ بِلَادِ الطَّيْرِ، قَالَ لَهُ: طَيِّبٌ إِرْكَبْ، قَامَ رَاكِبٌ عَلَى ضَهْرِهِ وَطَارَ بِهِ لَغَايَةَ شَطِّ الْبَحِيرَةِ بَتَاعِ الطَّيْرِ، وَقَامَ مِنْزَلُهُ. وَقَامَ مَاشِي، أَمَّا مَشَى شَوِيَهُ لَقِيَ فُلُوكَهُ (١٨) جَايَهُ فِي الْبَحْرِ صَغِيرَهُ، قَامَ مَشُورُ لَهَا (١٩)، قَامَتْ جَايَهُ، قَامَ نَازِلٌ فِي قَلْبِهَا، رَايِحُ فِين يَابْنِي؟ قَالَ لَهُ: رَايِحُ بِلْدِ الطَّيْرِ، قَالَ لَهُ: دَا بِلْدِ الطَّيْرِ بَعِيدَهُ يَابْنِي، قَالَ لَهُ: وَدِينِي، دَنَّهُ مَاشِي فِي الْبَحْرِ مَعَاهُ، مُوجُهُ تَشِيلُهُ وَمُوجُهُ تَحُطُّهُ، لَمَّا قَابَلَهُ قَصْرٌ، الْقَصْرُ دِهْ بَتَاعُ بَدْرِ الْبِدُورِ اللَّي هَبْ أَبُوهَا بَانِي لَهَا قَصْرٌ فِي الْبَحْرِ عِلْشَانْ لَا تَشُوفُ رَجَالَهُ وَلَا تَجُوزُ وَلَا حَاجَهُ.

قَعَدَ يَهَابِشْ (٢٠) لَغَايَةَ مَا طَلَعَ الْقَصْرُ، قَامَ مَخِيطُ (٢١) عَ الْبَابِ، قَامَتْ بَدْرِ الْبِدُورِ بَاصَةً (٢٢)، الشَّاطِرُ حَسَنٌ؟ قَالَتْ لَهُ: تَعَالَى يَاشَاطِرُ حَسَنٌ أَهْلًا بِالشَّاطِرِ حَسَنٌ، وَرَاحَتْ لَهُ وَحْبَتُهُ، قَامَ طَلَعَ لَهَا، وَقَالَ لَهَا: أَنَا عَاوِزُ أَرُوخَ بِلْدِ الطَّيْرِ، قَالَتْ لَهُ لِيَهْ؟ قَالَ لَهَا: أَنَا عَاوِزُ طَيْرٍ يَعْنِي إِيهِ وَلِيْفَتُهُ عِنْدَنَا، وَهَبْ زَعْلَانَهُ عِلْشَانَهُ، وَعَاوِزُ أَجْبِيَهُ لَهَا، قَالَتْ، طَيِّبٌ يَا لَلَّهِ، قَامُوا مَاشِيَيْنَ، حَلَّتِ الْغُلَيُونُ وَخَدَّتْ حَاجَتَهَا وَطَلَبَاتَهَا وَقَامَتْ طَلَعَهُ عَلَى بِلْدِ الطَّيْرِ، قَامَتْ نَازِلَهُ جَابِتِ الطَّيْرِ، وَقَفَصَ مَلَانْ كَمَانْ، وَقَامَتْ جَايَهُ.

رَجِعُوا نَآئِي، مُوجُهُ تَشِيلُهُمْ وَمُوجُهُ تَحُطُّهُمْ، عَلَى الْمَلِكِ أَبُوهُ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ إِيهِ هُوَ اللَّي جَابِيَهَا وَهَبْ جَايَهُ مَعَاهُ، دَنَّهُمْ (٢٣) مَاشِيَيْنَ لَمَّا لِنَصَ الطَّرِيقِ، قَالَ لَهَا إِيهِ، قَامَ رَايِبُ الْغُلَيُونِ، وَقَالَ لَهَا: أَنَا طَالَعُ هُنَا فِي مَصْلَحَةِ وَرَاجِعِ، قَامَ رَاحَ يَقْرَأُ سُورَةَ عَلَى الرَّاجِلِ اللَّي هُوَ إِيهِ قَالَ لَهُ (الْعَبْدُ دِهْ اللَّي دَلَهُ عَ الطَّرِيقِ وَهُوَ مَاشِي رَاجِعٌ لَهَا، لَقِيَ اخَوَاتَهُ الْاِثْنَيْنِ، وَاحِدَ مِنْهُمُ شَعَالَ قَهْوَجِي، وَالثَّانِي بِيْبِيْعَ فُطِيرٍ، كَانَ اللَّي مُشْغَلُهُمْ مَعْلَمُهُمْ (يَعْنِي حَاطِطُ لِكُلِّ وَاحِدٍ عِلَامَهُ عَلَى ضَهْرِهِ عِلْشَانْ مَا يَهْرَبُوشْ) (٢٤)، نَدَّهُ (٢٥) عَلَيْهِمْ يَاوَلَادَ، قَالُوا: نَعَمْ هُوَ عَارِفُهُمْ طَبْعًا، يَاوَلَادَ أَنْتَ بَتَشْتَغَلُوا فِين؟ قَالُوا لَهُ: أَحْنَا بَتَشْتَغَلُ عِنْدَ وَاحِدِ هُنَا، وَاحِدُ مَنَّا فِي قَهْوِهِ، وَالثَّانِي بِيْبِيْعَ فُطِيرٍ، قَالَ لَهُمْ: طَيِّبٌ مَا تَجِجُوا عِنْدِي، وَأَنَا أَشْغَلُكُمْ، وَأَعْمَلُ لَكُمْ مَا هَبْهُ حَلْوَهُ، قَالُوا لَهُ:

وَمَالُوا قَامَ وَأَخَذَهُمْ وَنَزَلَ الْغُلَيُّونَ، وَبَعْدَ مَا مَشَى شَوِيهَ، وَعَرَفُوهُ إِنَّهُ الشَّاطِرُ حَسَنَ أَخُوهُمْ، فَقَالُوا لِبَعْضِهِمْ: طَيِّبَ احْنَا هَانَرُوحَ لَا بُونَا نَعْمَلْ إِيه؟ أَبُونَا الْوَقْتِي مَتَفَشْخَرُ (٢٦) بِنَا، وَاحْنَا قَلْنَا مَا نَرُوحَ بِلْدَ الطَّيْرِ نَجِيبَ الطَّيْرِ وَمَعْرِشَ إِيه، وَكُنَّا مِسْتَهْتَرِينَ بِالشَّاطِرِ حَسَنَ ابْنِ الْمَنَسِيه، وَبِنَصْرِيه وَنِعْمَلِه، وَيَجِي هُوَ يَجِيبَ الطَّيْرِ وَيَرْكَبَ عَلَيْنَا كِدَه، لَا زِمَ نِمُونَه قَبْلَ مَا نَرُوحَ.

قَالُوا لَهُ: يَا لَه نَطْلَعُ نَسْطَحُ شَوِيهَ، وَارْبُطُ الْغُلَيُّونَ هِنَا وَقَامُوا طَالَعِينَ فَوْقَ الْبِرِّ، وَأَخَذُوهُ وَجُمُ فِي بِيرِ كِدَه وَحَدَفُوهُ، أَمَا حَدَفُوهُ بَقَى، لَقِي وَاحِدَ اسْتَلْقَاهُ مِنْ تَحْتِ، خَافَ، وَقَالَ: مِين؟ إِنْسِي وَلَا جِن؟ رَدَّ عَلَيْهِ قَالَ لَهُ: أَنَا الْعَبْدُ اللَّي أَنْتَه دَفَنْتَنِي وَقَرِيتَ (٢٧) عَلَيْهِ سُورَه، وَأَنَا مِشْ هَاخْلِيهِمْ (٢٨) يَقْدَرُوا يَخْدُوا بِدَرِ الْبِدُورِ مِعَاهُمْ وَلَا يَأْخُدُوا الطَّيْرِ أَبَدًا إِلَّا لَمَّا أَنْتَه تَطْلَعُ مِ الْبِيرِ، وَهَا تَبْقَى لَكَ.

هُمَه بَقَى سَاقُوا الْغُلَيُّونَ، وَمَشُوا وَسَابُوا الشَّاطِرَ حَسَنَ، فَقَامَ الرَّاجِلُ الْعَبْدُ دَه طَلَعَهُ بَرَهَ الْبِيرِ، وَسَابَهُ يَمَشِي عَلَى رِجْلِيه، هُمَه وَصَلُوا قَبْلَهُ بِنَلَاتِ أَيَّامَ، عَمَلُوا زِينَه وَالْهَيْصَه (٢٩) وَالنَّاسَ قَابِلْنَهُمْ بِالْمَزِيكَه، أَوْلَادَ الْمَلِكِ جُمُ (٣٠) وَجَابُوا الطَّيْرِ، وَهُمَه انْبَسَطُوا، وَخَبَرَهُمْ بَقَى اتَّشَرَّ، وَلَادَ الْمَلِكُ إِيهَ، عَمَلُوا إِيهَ، وَبِتَاعَ إِيهَ، جُمُ يَطْلَعُوا بِدَرِ الْبِدُورِ مِنَ الْغُلَيُّونَ، مَارِضِيَتَش (٣١) تَطْلَعُ أَبَدًا، يَتَحَايِلُوا عَلَيْهَا، قَالَتْ لَهُمْ: لَا، لَمَّا يَجِي الشَّاطِرُ حَسَنَ وَبَعْدِينَ أَبْقَى أَطْلَعُ، يَقُولُوا لَهَا: احْنَا اللَّي جَابِيْنِكِ تَقُولُ لَهُمْ لَا، أَنَا مَا اعْرِفَكُوشِي (٣٢) وَلَا شَفْتَكِه (٣٣)، دَا هُوَ جَابِيْنِكِ مِ الطَّرِيقِ، أَنِي هُوَ اللَّي جَابِيْنِكِ وَأَنَا جَايَه مَعَاهُ عِلْشَانِ أَتْجُوزَه، وَأَنَا مَوْعُودَه بِهِ، وَجَانِي فِي قَلْبِ الْبَحْرِ عِلْشَانِ أَتْجُوزَه، قَامُوا جَابِينَ ثَلَاثَ أَيَّامَ، وَقَامَ وَأَصِلَ، لَعْنَدَمَا وَصَلَ الشَّاطِرُ حَسَنَ قَامَتِ طَالَعَه مَعَاهُ، وَخَذَهَا وَقَامَ دَاخِلَ الْمَدِينَه، وَخَشَ الْقَصْرَ بِتَاعَ الْمُحَضِّيَه، وَأَبُوهُ قَامَ وَأَخَذَ الْمُحَضِّيَه وَمُودِيَهَا (٣٤) مَكَانَ الْمَنَسِيَه، وَطَرَدَ الْوَلَدِينَ، وَالشَّاطِرَ حَسَنَ عَاشَ مَعَ بِدَرِ الْبِدُورِ فِي تَبَاتٍ وَنَبَاتٍ وَخَلَفُوا صُيْبَانِ وَنَبَاتٍ.

الهوامش

* الراوية السيدة نبوية فرج شريف، ربة بيت، فلاحه، السن ٦٩ سنة، من مواليد شربين محافظة الدقهلية، وتقيم بقرية أبو بصل مركز بلقاس محافظة الدقهلية منذ صباها، حفظت الحوادث عن والدتها، ذات شخصية مرحة ومتحدثة لبقه. سجل هذا النص بعد صلاة العشاء يوم السبت ٢١ يناير ١٩٩٦، بمنزل الراوية بقرية أبو بصل بحضور عدد من أبنائها وأحفادها.

١ - المحضيه: الزوجة المفضلة لدى زوجها، والأهل الفصيح محظية؛ أي التي تحظى برعاية الزوج وحبه.

٢ - المنسيه: الزوجة المهملة من قبل زوجها.

٣ - كيفهم: يتمتعون بحريتهم الكاملة، ويسبرون على هواهم.

٤ - ماشيين: سائرين أي ساروا في الطريق.

٥ - هاتعنا: تجلب العار علينا.

٦ - مستمرين: يشعرون بالعار من كونه أخاهم.

٧ - يوديكَ: يوصلكَ إلى.

٨ - عون: يقصد به المارد، والعون لغة من المعين من كل شيء والجمع أعوان.

٩ - حنكه: فمه.

حكاية ..

حسرة البهيبياني

جمع وتدوين: أحمد توفيق

«كَانَ يَا مَا كَانَ، نَبْدًا بِذِكْرِ النَّبِيِّ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ، كَانَ فِيهِ اثْنَتَيْنِ اخَوَاتَ، وَأَحَدُ خَلْفَتِهِ صَبِيَّانِ وَالتَّانِي خَلْفَتُهُ بَنَاتَ، فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ رَجَعَ أَبُو الْبَنَاتِ لِدَارِهِ زَعْلَانٌ، قَالَتْهُ أَصْغَرُ بَنَاتِهِ: مَالِكُ يَابُوِي زَعْلَانُ وَشَاوِلُ غَضَبَ اللَّهُ مَا تَقُولُكَ كَلِمَةً^(١) يَفْرَجُ عَلَيْكَ اللَّهُ؟ قَالَهَا: يَا بَتِّي أَقُولُ لِعَمَلِكَ كُلِّ صَبِيحٍ صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا بُو سَبْعَ شَجَرَاتٍ يُرْدُ وَيَقُولِي: صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا بُو سَبْعَ تَحْسَنَاتٍ^(٢)، صَلَّاتٍ^(٣) الْبَيْتِ شَوِيهِ وَقَالَتْ لِأَبُوهَا قَوْلُهُ يَابُوِي هَاتِ أَكْبَرَ مَا فِ وَلَذِكْ وَأَنَا أَجِيبُ أَصْغَرَ مَا فِ بَنَاتِي، يَطْلَعُوا لِلدُّنْيَا الْوَاسِعَةَ وَنَشُوفُ مَيْنَ فِيهِمْ رَاحَ يَرْجِعُهُ سَبْحَانَ الْخَالِقِ مَجْبُورٌ، وَفَعْلًا تَانِي يَوْمَ مَا كَدَبَشَ خَبَرَ قَالَهُ: صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا بُو سَبْعَ شَجَرَاتٍ وَسَاعَةً مَارَدَ عَلَيْهِ صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا بُو سَبْعَ تَحْسَنَاتٍ قَالَهُ: يَا اخْوَى هَاتِ أَكْبَرَ مَا فِ وَلَذِكْ وَأَنَا أَجِيبُ أَصْغَرَ مَا فِ بَنَاتِي يَطْلَعُوا لِلدُّنْيَا الْوَاسِعَةَ وَنَشُوفُ مَيْنَ فِيهِمْ رَاحَ يَرْجِعُهُ رَبَّنَا مَجْبُورٌ، إْتَفَقُوا وَلَمَّا جَهَزَ أَبُو الْبَنَاتِ بَتَّهُ وَابُو الْوَلَادِ وَلَدَهُ، قَامُوا لِبَسَاوِ لَيْسَ الصَّبِيَّانِ وَطْلَعُوا لِلْخَلَا، كُلُّ وَاحِدٍ فِيهِمْ شَاوِلُ خَرَجَهُ^(٤) عَلَى كَتْفِهِ لِحَدٍّ مَا وَصَلُوا مَفَارِقَ التَّلَاتِ طَرِيقَ، وَشَافُوا الْعَابِدَ وَسَطَانِي بِيْتَعَبَدَ، رَمَوْا عَلَيْهِ السَّلَامَ وَلَمَّا رَدَّ السَّلَامَ سَأَلُوهُ عَنْ أَسَامِي الطَّرِيقِ التَّلَاتَةِ، قَالَهُمْ: دِي طَرِيقُ السَّلَامَةِ وَدِي طَرِيقُ النَّدَامَةِ وَدِي طَرِيقُ اللَّيِّ يَرْوَحُوا فِيهَا مَا يَعَاوَدُوشَ^(٥)، الْوَادِ اخْتَارَ طَرِيقُ السَّلَامَةِ وَالْبَيْتِ اخْتَارَتْ طَرِيقُ اللَّيِّ يَرْوَحُوا فِيهَا مَا يَعَاوَدُوشَ، مَشِيَتْ فِي طَرِيقِهَا، الدُّنْيَا تَشِيلُ وَتَحْطُ بِبِهَا، كُلُّ مَا تَجُوعُ وَلَا تَعْطَشُ تَطْلُعُ مِنْ زَوَادِهَا لَقَمَةً تَأْكُلُهَا وَتَشْرِبُ مِنْ قَرِيْبَتِهَا وَلَمَّا قَرِيْبَتْ تَخْلُصَ الْمِيَهُ رَبَّنَا عَتَرَهَا عَلَى عَدٍّ^(٦) وَسَطَ الصَّحْرَا مِيلَتْ عَلَيْهِ كَلَّتْ وَشَرِبَتْ وَمَلَتْ قَرِيْبَتِهَا بَعْدَ مَا شَرِبَتْ شَافَتْ قَطْ بِيْلَهْلَهْ^(٧) مِنَ الْعَطَشِ، مَدَّتْ نَعْلَهَا^(٨) لِلْعَدِ مَلَتْهُ مِيَهُ وَسَقَّتَهُ، وَفِ طَرَفَةِ عَيْنِ الْقَطِ إِنْتَفَضَ بَقِي بَنِي آدَمَ وَبَعْدَ مَا فَوْقَهَا وَهَذَا مَا وَعِرْفَتْ إِنَّهُ قَضَبَ الرِّجَالَ قَالَهَا: رَايَحُهُ فِينِ، قَالَتْهُ: رَايَحُهُ لِلْمَكْتُوبِ، قَالَهَا: قَوْمَ يَا بَتِّي تَمْشِي فِ طَرِيقِ اللَّيِّ يَرْوَحُوا فِيهَا مَا يَعَاوَدُوشَ، قَالَتْهُ: يَاسِيدِي الْقَضَبُ زِي مَا صَادَفَتْ مَعَايَ شِلْتِ حَمُولِي

وَاتَّكَلَتْ عَلَى اللَّهِ، طَبَّطَبَ عَلَى كَتَفَيْهَا، وَبَعْدَ مَا إِذَاهَا (٩) حِجَّةً ذَكَانَهُ مَلْيَانَهُ بِخَيْرَاتِ اللَّهِ وَوَصَفَ لَهَا طَرِيقَهَا إِذَاهَا ثَلَاثَ سَبِيَّاتٍ (١٠) تَفَرَّقَهُمْ (١١) وَقَتَ مَا تَضَيَّقَ بَيْنَهَا الْحَالُ... مَرَّتْ لِيَامَ، وَوَصَلَتْ الْبَيْتَ لِلْبَلَدِ الَّتِي وَصَفَهَا لَهَا الْقَضِبُ، حَطَّتْ لِيَدِهَا عَلَى الدَّكَانِ وَبَعْدَ مَا رَكَزَتْ (١٢) وَسَمَتْ نَفْسَهَا حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي دَوَّرَتْ مُنَادِي فِي الْبَلَدِ: حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي بِيْبِيعْ بِضَاعَتَهُ بِأَرْخَصِ الْأَتْمَانِي، وَلَمَّا كَانَ بِيْبِيعِ الْحَاجَةَ بَلَّصَ تَمَنَّا هَلْ (١٣) عَلَيْهِ أَهْلُ الْبَلَدِ وَزِيَادَتُهُ كَثُرَتْ يَوْمَ بَعْدَ يَوْمٍ، وَعِنْدَمَا اتَّضَاقَ مِنْهُ تَجَارُ الْبَلَدِ قَعَدُوا مَعَ بَعْضٍ اِتَّفَقُوا وَرَاحُوا اِشْتَكَوْهُ لِلْقَاضِي وَقَالُوا لَهُ: حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي بِيْبِيعِ الْبِضَاعَةَ بِالْخَسَارَةِ وَبَوَّرَ عَلَيْنَا بِضَاعَتَنَا، بَعَثَ الْقَاضِي لِحَسَنَ، وَعَرَّضَ عَلَيْهِ شَكَوَى التَّجَارِ، قَالَ: يَا حَضْرَةَ الْقَاضِي، بَيْعٌ كَثِيرٌ وَكَسْبٌ قَلِيلٌ، هُوَ دِهْ مَبْدَنِي فِي التَّجَارَةِ وَرَبِنَا بِبِبَارِكِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، شَرَّدَ الْقَاضِي عَنْ الْقَضِيَّةِ وَقَعَدَ يَمْعُلُ فِي وَشٍ حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي وَيَقُولُ لِنَفْسِهِ: سُبْحَانَ اللَّهِ، حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي دِهْ رَمَشَ عَيْنُهُ غَوَانِي الشَّكْلَ شَكْلَ بَنِيهِ وَالْجَهْدَ جَهْدَ رَجَالِي، لَمَّا رَوَّحَ الْقَاضِي بَيْتَهُ مَشْغُولٌ قَالَتْهُ مَرَّتَهُ (١٤): مَالِكُ، قَالَهَا: شَفْتُ النَّهَارَ دِهْ وَاحِدٌ مُحِيرَنِي مَشْ قَادِرٌ اَعْرِفَ إِنْ كَانَ صَبِيٍّ وَلَا صَبِيَّةٍ، الشَّكْلَ شَكْلَ بَنِيهِ وَالْجَهْدَ جَهْدَ رَجَالِي اِسْمُهُ حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي، قَالَتْهُ مَرَّتَهُ: مَا تَحِيرُشْ نَفْسُكَ، اِعْزَمْ حَادَانَا وَقَدَامَ الْأَكْلِ بِيَانِ، قَالَهَا: إِزَايَ، قَالَتْهُ: إِنْ كَانَ كَثِيرٌ يَبْقَى بَنِيهِ وَإِنْ كَانَ لَقَمَتَيْنِ وَتَارَ (١٥) يَبْقَى رَاجِلٌ، وَلَمَّا الْقَاضِي عَزَمَ حَسَنَ مِنْ غَيْرِ سَبَبٍ حَسَنَ إِنْ الْعُزُومَةُ دِي وَرَاهَا حَاجَةً مَدْبَرًا لَهُ (١٦)، قَامَ طَلَعَ مِنْ خُرْجِهِ الثَّلَاثَ سَبِيَّاتٍ حَطَّ مِنْهُنَّ اِثْنَتَيْنِ فِي جِيْبِهِ وَفَرَّقَ وَاحِدَهُ وَلَمَّا ظَهَرَ لَهُ الْقَضِبُ وَحَكَالَهُ حِكَايَتُهُ، قَامَ الْقَضِبُ اِتِّهِيًا فِي هَيْئَةِ قُطْ وَرَاحَ بَيْتَ الْقَاضِي يَشُوفُ الْمَوْضُوعَ وَيَعِدُ مَا رَجِعَ قَعَدَ مَعَ حَسَنَ وَفَهَمَهُ يَمْعُلُ إِلَيْهِ، وَفِي مِعَادَ الْعِشَاءِ اِسْتَقْبَلَ الْقَاضِي وَمَرَّتَهُ حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي وَعَ الْأَكْلَ قَعَدَ حَسَنَ خُطِفَ لَقَمَتَيْنِ وَتَارَ، وَلَمَّا قَالَتْهُ مَرَّتَ الْقَاضِي مَا تَاكُلُ يَا خَوِي الْأَكْلَ كَثِيرَ قَالَهَا: الْبَطْنُ لِيَهَا طَاقَتْهَا، قَالَ الْقَاضِي: سَبِيهِ عَلَى رَاحَتِهِ وَانْدَارَ عَلَى حَسَنَ يَقُولُهُ: حَاتَبَتِ مَعَانَا اللَّيْلَادِي (١٧)، الْوَقْتُ مَتَأَخَّرَ وَمَفِيشَ مِرْوَاجَ دِلُوقْتُ (١٨)، قَامَتْ مَرَّتَ الْقَاضِي وَحَطَّتْ (١٩) تَحْتَ مَرَاتِبِهِمْ وَرَقَ لَمُونٍ اِخْضَرَ وَلَمَّا سَأَلَهَا جُوزَهَا قَالَتْ: إِنْ وَرَقَ اللَّمُونِ دِيْلُ يَبْقَى بَنِيهِ وَإِنْ فَضَلَ اِخْضَرَ يَبْقَى رَاجِلٌ، وَلَمَّا دَخَلَ حَسَنَ الرِّوَاقَ (٢٠) يَنَامَ طَلَعَ مِنْ جِيْبِهِ السَّبِيَّةَ الثَّانِيَةَ وَفَرَّقَهَا ظَهَرَ لَهُ الْقَضِبُ الَّتِي تَهِيَا فِي هَيْئَةِ قُطْ وَعَرَفَهُ الْحَكَايَةَ وَفَهَمَهَا لَهُ، بَعْدَ مَا نَامَ الْقَاضِي قَامَ حَسَنَ أَوَّلَ اللَّيْلِ وَشَالَ وَرَقَ اللَّمُونِ وَمَحَطَّهَوْشَ (٢١) غَيْرَ فِي وَشٍ الصَّبْحِ، وَلَمَّا صَحَبُوا (٢٢) وَرَاحَتْ مَرَّتَ الْقَاضِي تَبَصَّرَ فِي وَرَقَ اللَّمُونِ لِقِيَتَهُ اِخْضَرَ زِيَّ مَا هُوَ وَعِنْدَ مَا قَالَتْ لَجُوزَهَا قَالَهَا: أَنَا بَرَضُكَ (٢٣) مَشْ مِصْدَقُ قَالَتْهُ: يَبْقَى مَفِيشَ غَيْرَ الْحَمَامِ الَّتِي، يَخْلُوكُ (٢٤) تَتَاكَدُ، قَامَ الْقَاضِي قَالَ لِحَسَنَ: النَّهَارُ دِهْ حَانَرُوحَ الْحَمَامِ مَعَ بَعْضٍ، لَعِبَ الْفَارَ فِي عَيْبِهِ، وَطَلَعَ السَّبِيَّةَ الثَّالِثَةَ وَفَرَّقَهَا وَظَهَرَ لَهُ الْقَضِبُ لِلْمَرَّةِ الْآخِرَةِ وَعَرَفَهُ يَمْعُلُ إِلَيْهِ، وَفِي الْحَمَامِ خَشَّ الْقَاضِي يَقْلَعُ هَدُومَهُ وَقَبْلَ مَا يَطْلُعُ كَتَبَ وَرَقَهُ إِذَاهَا لَخَادِمُ الْحَمَامِ وَقَالَ: سَاعَةٌ مَا يَقْلَعُ الْقَاضِي تَرْمَحُ (٢٥) عَلَيْنَا وَتَقُولُ حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي يَكْلُمُ أَهْلَهُ قَوَامَ وَعَمَلُ الْخَادِمِ زِيَّ مَا قَالَهُ بِالظَّبِيطِ وَبَعْدَ مَا مَشَى حَسَنَ طَلَعَ الْخَادِمُ الْوَرَقَ وَإِذَاهَا لِلْقَاضِي الَّتِي قَرَاهَا وَضَرَبَ كَفَ عَلَى كَفٍ وَهُوَ يَبْقَرِي، حَسَنَ الْبَهْبَهَانِي رَمَشَ عَيْنَهُ غَوَانِي الشَّكْلَ شَكْلَ بَنِيهِ وَالْجَهْدَ جَهْدَ رَجَالِي يَبْقَى صَبِيَّهُ مَشْ رَاجِلٌ وَلَمَّا قَرَأَ الْعُنْوَانَ قَالَ لِنَفْسِهِ وَاللَّهِ مَا أَنَا فَايْتُكَ، مَشْ حَارَاتَا حَ غَيْرَ لَمَّا اَعْرِفَ قَرَارَكَ (٢٦)....

أَمَّا الصَّبِيَّةُ بَعْدَ مَا طَلَعَتْ مِنْ هَدُومِ الصَّبِيَّانِ حَطَّتْ فُلُوسَهَا فِي الْخُرْجِ وَاتَّلَمَعَتْ (٢٧) بِطَرَحِهِ سَوْدَهُ وَالْدُنْيَا تَشِيلُ وَتَحُطُّ بَيْنَهَا مِنْ بِلَادٍ لَبْلَدٍ وَمِنْ خَلَا لَخَلَا وَفِي يَوْمٍ حَوْدَتْ عَلَى وَاحِدٍ فِطَاطِرِي فِي طَرِيقِهَا عِشَانُ تَاكُلُ، شَافَتْ وَأَدْعَمَهَا يَبْغِشُ الْجِلَّ ضَعْفَانَ وَمِبْهَدَلٍ وَحَالَتُهُ تَصْنَعُ عَ الْكَافِرِ، مِيلَتْ عَلَيْهِ عِرْفَتُهُ وَكَشَفَتْهُ

طَرَحَتْهَا، عَرَفَهَا، خَدَّتْهُ لِبَسْتُهُ وَعَطَّتْهُ فُلُوسَ، وَعِشَانُ تَضَمَّنَ مَكْرَهُ قَبْلَ مَا تَدْبِيءُ حَاجَهُ شَرَطَتْ عَلَيْهِ تَكْوِينَهُ بِحَلْقِهِ وَمَضْرَبَ عَلَى بَابِ طَيْرِهِ (٢٨) وَالَّتِي كَانَتْ مَقْدَرَاهُ حَصْلُ، سَاعَةَ مَا قَرَّبُوا عَ الْبِلْدِ الْوَادِ كَوْشَ (٢٩) عَلَى كُلِّ حَاجَةٍ وَقَدَّامَ أَبِيهِ وَعَمَّهُ وَأَهَالِي الْبِلْدِ قَالَهُمُ: شَايَفِينِ الْحَاجَةَ دِي كُلِّهَا شَغْنِي (٣٠) عَمَلْتُهَا فِي الْغَرِيهِ وَلَمَّا عَرِثَتْ (٣١) عَلَى بَتِّ عَمِّي تَعْبَانَهُ وَمِيَهْدِلُهُ جِبَّتْهَا مَعَايَ؛ وَلَمَّا هَمَّتْ بَتِّ عَمَّهُ تَكْدِبُهُ، ضَرَبَهَا عَمَّهَا بِالْقَلَمِ وَقَالَهَا: قَلَّةٌ حَيَا إِنْتَوَا يَجِي مِنْ وَرَاكُمُ غَيْرَ التَّحْسَةِ، قَالَتْهُ: تَشْكُرُ يَا عَمِّي، آدَى أَهْلُ الْبِلْدِ وَأَقْفِينِ يَشْهَدُوا، أَنَا كَوَيْتُ وَلَدَكَ بِحَلْقِهِ وَمَضْرَبَ عَلَى بَابِ طَيْرِهِ، إِنْ كُنْتُ مَكْدِبْنِي أَتَاكَدْ، وَلَمَّا عَرِفَ وَأَهْلُ الْبِلْدِ كُلُّهَا عَرِفَتْ الْحَقِيقَةَ رُوحَ زَعْلَانٍ وَهِيَ رُوحَتْ بَيْتَ أَبِيهَا وَسَطَ طَبِلٍ وَزَعَارِيدَ أَهْلِ الْبِلْدِ...

بَعْدَ كَامِ يَوْمٍ، وَهِيَ طَالَهُ مِنَ الشَّبَابِ شَافَتْ الْقَاضِيَّ وَهُوَ بَيَسْتَقْصِي عَنْ بَيْتِهِمْ وَعِنْدَمَا خَبَطَ عَ الْبَابِ خَلَّتْ الْخِدَامَةُ تَفْتَحْلُهُ وَتَقْعِدُهُ فِي الْمَضْيِفَةِ وَتَشْبِيْعَ (٣٢) حَدَّ يَنَادِمُ (٣٣) أَبِيهَا، عِنْدَ مَا جَاءَ أَبِيهَا ضَافِيَهُ وَلَمَّا عَرِفَ إِنَّهُ جَآيَ طَالِبَ إِيْدَ بَتِّهِ قَالَهُ إِنَّتَ ضَيِّفْنَا ثَلَاثَ نَيَّامٍ لِحَدِّ (٣٤) مَا نَاخِذُ رَأْيَهَا. فِي الْيَوْمِ الْأَوَّلَانِي شَافَتْ فِي إِيْدِهِ لَعْبَهُ بَعَثَتْ الْخِدَامَةَ تَطْلُبْنَاهَا مِنْهُ، قَالَهَا: تَاخِذِيهَا بَسْ أَشُوفُ وَشْ سِتْكِ لَمَّا قَالَتْهَا، قَامَتْ جَابِتَ صَنِيعِهِ وَحَطَّتْهَا فِي ضَيِّ النَّدَّةِ (٣٥) وَحَطَّتْ فِي وَشِّهَا الْمَرَايَةَ وَسَاعَةً مَا بَرَقَتْ خَلَّتْ الْخِدَامَةُ تَخْلِيَهُ يُبْصَ عَلَى الْمَرَايَةِ وَتَقُولُهُ: - آدَى وَشْ سِتِّي يَا سِيدِي وَأَدِيكَ شَفْتُهُ، فَاذَاهَا اللَّعْبَةُ، وَفِي الْيَوْمِ الثَّانِي شَافَتْ فِي إِيْدِهِ لَعْبَهُ تَانِيَهُ وَلَمَّا بَعَثَتْ الْخِدَامَةَ تَطْلُبْنَاهَا قَالَهَا: أَشُوفُ كَعْبَ رَجُلٍ سِتْكِ وَعِنْدَ مَا خَبَرَتْهَا بِمَطْلَبِهِ خَلَّتْ الْخِدَامَةُ تَدْعَكَ كَعْبَ رَجُلَهَا بِالْخُرْفَشَةِ (٣٦) لَغَايَةَ مَا تَجَلَّتْ وَلَمَعَتْ وَدَوَّرَتْهَا لَهُ (٣٧) فِي الْمَرَايَةِ فَلَمَعَتْ فِي وَشِّهِ، وَبَعْدَ كَدِهِ بَعَثَتْ الْخِدَامَةَ تَجِيِبُ اللَّعْبَةَ مِنْهُ..

وَفِي الْيَوْمِ الثَّلَاثِ شَافَتْ اللَّعْبَةَ الثَّلَاثَةَ وَبَعَثَتْ الْخِدَامَةَ وَالْمَرْءَ دِي قَالَهَا: أَذَاهَا لِكِ بَسْ إِنَامُ مَعَ سِتْكِ لِيلُهُ، وَبَعْدَ مَا فَكَّرَتْ مَلِيحَ، شَبِعَتْ الْخِدَامَةَ وَجَابِتْ الْغَازِيَةَ قَضَتْ مَعَهُ اللَّيْلَةَ مِنْ غَيْرِ مَا يَشُوفُهَا وَادِيَتْهَا وَرَقَهُ تَحْطِهَالَهُ فِي جَيْبِهِ، لَمَّا حَسَّ إِنَّهُ نَالَ غَرَضَهُ قَالَ لِنَفْسِهِ طِبْ يَا وَادِ إِزَايَ بَعْدَ مَا نَلْتُ مِنْهَا كُلَّ الَّذِي أَنْتَ عَاوِزُهُ تَتَجَوَّزُهَا وَتَصُونُ إِزَايَ بَيْتِكَ، قَامَ الصَّبِيحُ إِتَسَرَّقَ مِنْهُمْ وَمَشَى وَفِي الطَّرِيقِ عَتَرَ عَلَى الْوَرَقَةِ، لَقِيَهَا كَتَبَالَهُ: الْوَشْ وَشِ الصَّنِيَّةِ، وَالْكَعْبُ كَعْبُ الْبَنِيَّةِ، وَاللَّيْلَةُ لَيْلَةُ الْغَازِيَةِ هُوَ أَنَا لَعْبَةُ حِ تَلْعَبُ بِيَّهِ يَا ابْنُ السَّبِيَّةِ (٣٨) لَمَّا قَرَأَ الْوَرَقَةَ إِتَجَنَّ جُنُونُهُ وَعَاوَدَ وَتَمَّ جَوَازُهُ مِنْهَا...

خَدَّ مَرَّتَهُ وَرَجَعَ بِلْدَهُ وَأَوَّلَ مَا دَخَلَ الْبَيْتَ نَادَمَ عَلَى خَادَمِهِ سَعِيدَ وَقَالَهُ خُذْ دِي عَرُوسَتِكَ وَأَنَا وَهَبْتُهَا لَكَ وَعِنْدَمَا دَخَلَ مَعَهَا سَعِيدَ الْأَوْضَةَ وَكَشَفَتْ وَشَهَا إِتْلِيخَ (٣٩) وَقَالَ لِنَفْسِهِ سُبْحَانَ اللَّهِ، جَلَّ اللَّهُ زَيْنَ مَا خَلَقَ، أَوَّلَ لَيْلَةٍ قَالَتْهُ: مَشْ حَانَتْ قَرَبُ مَنِي غَيْرَ لَمَّا تَمَلَّا الزَّيْرَ وَقَامَتْ خَرَقَتْ الزَّيْرَ وَنَفَدَتْهُ عَ الْجَنِينَةِ وَقَضَى طَوْلَ اللَّيْلِ يَمَلُّ وَالزَّيْرَ مَمْلِيْنَشَ (٤٠) لَغَايَةَ مَا صَبَحَ الصَّبِيحَ، وَفِي الصَّبِيحِ قَالَهُ سَيِّدُهُ: صَبْحِيَّةَ مَبَارَكِهِ يَا سَعِيدَ قَالَهُ: مَبَارَكُهُ عَلَى إِيَّهِ يَا سَيِّدِي، طَوْلَ اللَّيْلِ تَقُولِي إِمْلَا كَبْ - إِمْلَا كَبْ لَمَّا قَوْرَتْ (٤١) عَيْنِي، قَالَهُ سَيِّدُهُ: الْأَيَّامُ مَكَلَّتْهَا شَ (٤٢) الْعَجُولُ يَا سَعِيدَ إِنْ مَا كَانَتْشَ اللَّيْلَةَ دِي يَبْقَى اللَّيْلَةَ الْجَايَةَ، ثَانِي لَيْلَةٍ وَقَعَتْ حَتَّهُ مِنَ الْحَيْطَةِ وَقَالَتْهُ يَبْنِيهَا وَطَوْلَ اللَّيْلِ يَبْنِي وَهِيَ تَهْدُ لَغَايَةَ مَا صَبَحَ الصَّبِيحَ: قَالَهُ سَيِّدُهُ: صَبْحِيَّةَ مَبَارَكِهِ يَا سَعِيدَ، قَالَهُ سَعِيدُ: صَبْحِيَّةَ مَبَارَكَةِ عَلَى إِيَّهِ يَا سَيِّدِي، طَوْلَ اللَّيْلِ إِبْنِي هَذَا - إِبْنِي هَذَا لَمَّا قَوْرَتْ عَيْنِي، قَالَهُ سَيِّدُهُ: الْأَيَّامُ مَا كَلَّتْهَا شَ الْعَجُولُ يَا سَعِيدَ إِنْ مَا كَانَتْشَ اللَّيْلَةَ دِي يَبْقَى اللَّيْلَةَ الْجَايَةَ، وَفِي ثَالِثِ لَيْلَةٍ عَمَلَتْ رُوحَهَا عِيَانَهُ وَقَضَى طَوْلَ اللَّيْلِ يَسْرَحُ وَيَرْوُحُ يَغْلِيْلَهَا فِ حَلْبِهِ وَيَسُونُ لِحَدِّ الصَّبِيحِ، وَفِي الصَّبِيحِ قَالَهُ سَيِّدُهُ: صَبْحَايَةَ

مباركه ياسعيد ردعليه سعيد: صباحية مباركه على ايه يا سيدى ، طول الليل عيانه واسرح روح - اسرح روح لما اتقورت عيني، وكرز عليه سيده نفس الكلام: الأيام ماكتهاش العجول يا سعيد، وفي الليلة الرابعة بينت لمرت القاضى لعبه من اللى خدتهم من جوزها ولما طلبتها منها قالتها: بس بشرط، أنام مع جوزك ليله وتنامي مع جوزي ليله وافقت وعطتها اللعبه، وعندما رقدت مع القاضى وعاشرها قالها: إيه ده يعنى إنت بت، وقبل ما يمشى فيها ويكشف المستور قالتها: ياك إنت متعرفش مش أنا روحى النهارده لبحر كبات^(٤٣) اللى يروحوا فيه النسوان يرجعوا بنات، قالها: أمال إبقى روحى كل يوم، وفي الليلة الخامسة بينت اللعبه الثانية لمرت القاضى واتفقوا وفي الليلة الساته^(٤٤) إتفقوا على اللعبه الثالثه وكان كل ما يسألها القاضى: ماروحتيش ليه النهارده لبحر كبات؟ تقوله: مالحتيش أروح، ومرت ليام وهى حبلى من القاضى ومرت القاضى حبلى من سعيد، ولدت هى واد أبيض يشبه القاضى ومرت القاضى ولدت واد أسود يشبه سعيد...

وف يوم من الأيام كان القاضى جالس فى مجلس القضاء ودخل عليه الوادين، لسود يقوله: يابوى وليبيض يقوله: يا سيدى، قام واحد من أهل البلد قاله: يا سيدى القاضى إزاي الواد لبيض اللى يشبهك يقولك يا سيدى والعبد الزبون^(٤٥) يقولك يابوى؟، شغل المجلس ومالحقش يجاوب ولما رجع البيت نادى على مرته وقالها اللى حصل^(٤٦) قالتها: ليه إنت مش عارف مش مرت سعيد رقدت معاك ثلاث تيام وأنا رقدت مع سعيد ثلاث تيام قام واقف يضرب بكفوفه يقول: يرووه يابى الكلب، كام سنه ماقدرتش أضحك عليها وإنت من نفرة^(٤٧) واحدة تقعى فيها، روحى إنت طالق وزعطها^(٤٨) وجاب مرته وولده وعاشوا ف تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات، وحجيتك وجيت وكلت البلىنة^(٤٩) والديك.

الهوامش

- ١ - كلمه: تصغير كلمه
- ٢ - تحسات: مصائب
- ٣ - صنت: انتظرت
- ٤ - خرجه: حقيقه من القماش السميك وهو لفظ فصيح
- ٥ - مايعاودوش: لا يعودوا
- ٦ - عد: بلر
- ٧ - بيلله: يلهث (يخرج لسانه من شدة العطش)
- ٨ - نعلها: حذاءها
- ٩ - اداها: أعطها
- ١٠ - سبيات: شعرات
- ١١ - تفرقهم: تهرسهم وكلاهما فصيح
- ١٢ - ركزت: استقرت
- ١٣ - هل: أقبل
- ١٤ - مرته: زوجته

- ١٥ - تَارَ: قامَ
- ١٦ - مَدْبَرَالهُ: مدبرة له
- ١٧ - الليلادي: الليلة هذه
- ١٨ - دَلَوْقَتُ: في هذا الوقت (الآن).
- ١٩ - حَمَلَتْ: وضعت
- ٢٠ - الرُّوَقُ: حجرة النوم
- ٢١ - مَحْطُوشٌ: لم يضمه
- ٢٢ - صَحِيحُوا: استيقظوا
- ٢٣ - بَرَضِكَ: رغم ذلك
- ٢٤ - حَايَخَاكَ: يجمعك
- ٢٥ - تَرْمَحْ: تسرع
- ٢٦ - قَرَارِكَ: آخرك
- ٢٧ - اَتَلَمَّتْ: تلتمت
- ٢٨ - تَكْوِيه بحلقه ومَضْرَبٌ على باب طيظه: تكويه على مؤخرته،
- ٢٩ - كَوْشٌ: استحوذ،
- ٣٠ - شَغَى: ملكى
- ٣١ - عَثَرَتْ: عثرت
- ٣٢ - تَشِيْعٌ: تبعث
- ٣٣ - يَنَادِم: ينادى
- ٣٤ - لَحَدٌ: إلى حد
- ٣٥ - اللَّذَذَةُ: المصباح (اللمبة)
- ٣٦ - الْخَرْقَشَةُ: قطعه من الطوب المحروق لونها أسود تدعك بها القدم لإزالة القشف من عليها
- ٣٧ - دَوَّرَتَهَا لَهُ: هيأتها له
- ٣٨ - السَّبِيْهَةُ: الأسيرة أو الجارية وهو المعنى المقصود
- ٣٩ - اَتَلَّيْخٌ: إرتبك
- ٤٠ - مَمْلَيْشٌ: لم يمتلى
- ٤١ - قَوَّرَتْ عَيْنِي: تعبتلى
- ٤٢ - مَكَلْتَهَا ش: لم تأكلها
- ٤٣ - بَحْرِكَبَاتٍ: إسم بحر من وحى الخيال الشعبي
- ٤٤ - السَّاتَةُ: السادسة
- ٤٥ - الْعَبْدُ الزَّرْبُونُ: الشديد السواد
- ٤٦ - حَصَلٌ: حدث
- ٤٧ - نَقْرَهُ: حفرة
- ٤٨ - زَعْطَهَا: طردها
- ٤٩ - الْبَلْبِيْنَةُ: الدجاجة

الراوي: الست أم محمود، قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط السن ٤٨ سنة، متزوجة ومعها ٤ أولاد و٣ بنات

ثلاث حكايات شعبية هندية

جمعها وترجمها للإنجليزية: ا. ك رامانوجان
ترجمة: رأفت الدويرى

١- الحلاق وسره الخطير

كان لمملكة كونكان ملك غاية فى الطيبة، وكان يبدو كاملاً مكتملاً من جميع الوجوه؛ فهو شاب وسيم وكأنه إله الحب - عادل وكريم وحلو اللسان - محارب عظيم لا يهزم أبداً. ومع ذلك، فكثيراً ما كان يتنازل طواعية لأعدائه عن أجزاء من مملكته بعد انتصاره عليهم.

بالإضافة إلى تلك المميزات العجيبة، فلقد كان الملك يمتاز بموهبة أخرى أكثر عجباً - أثارت الرهبة فى قلوب بلاطه الملكى - إذ كانت له القدرة على سماع همساتهم.. فى الحقيقة إنه كان قادراً على سماع حركة بعوضة أو سقوط إبرة على الأرض ولم يكن هناك أحد يعلم من أين وكيف قد اكتسب الملك تلك القدرة العجيبة، وفى ذات يوم، رأى الحلاق الخصوصى للملك شيئاً غريباً تحت خصلات شعر رأس الملك فبينما كان يحلق الذقن الملكية، رأى أذنى الملك - وبدأ الحلاق يفكر:

«لقد سبق لى أن رأيت مثل هاتين الأذنين فى مكان ما، ولكنه عجز عن تذكر أين رأى الأذنين، وعاد يفكر.. وظل يفكر، ويفكر لدرجة أنه نسى أنه لم ينته بعد من حلق الذقن الملكية.. فلقد كان قد أبعد الموسيقى عن ذقن الملك وطوى سلاحه فى جرابه ووقف غارقاً فى تفكيره محاولاً تذكر: أين رأى مثل هاتين الأذنين؟»

بدا على الملك الاستياء وسأل الحلاق:

«ما أنت فاعل بالله عليك فى وقفك هكذا؟! ثم انفجر فى غضب ولكن الحلاق لم يخرج من شروده؛ إذ يبدو أنه لم يسمع شيئاً. وهنا هب الملك واقفاً وصاح فى هياج غاضب:

«ما هذا الذى تفعله؟! سأقطع رأسك».

«أفأاق الحلاق من شروده للحظة صائحاً: «ها - ماذا؟! - ثم عاد ليغرق ثانية فى تفكيره العميق.. فبهيات أن تستطيع توجيه تيار أفكار إنسان أو إيقاف تيارها!! قد يحاول ملك ذلك لكن بلا جدوى.. إن أفكار الحلاق مستمرة فى تيارها بسرعتها نفسها. صرخ الملك بذقنه نصف الحلق فى حلقه الذى فتح فجأة عينيه على اتساعهما بينما يصيح الملك:

«ها! لقد رأيت هاتين الأذنين على راس حمار.. لقد رأيتهما على راس حمار»
في ثورة غضب صاح الملك في حلاقه: «ماذا؟! ما هذا الذي تقوله؟! وعندما توحش هياج الملك
الغاضب ارتعش الحلاق وبدأ يتمتم:

«أجل - أذنأ...ك»

ثم انهار منفجراً في البكاء..

فسأله الملك:

«لماذا تبكي على أذنأى؟!

«ماذا بهما؟!

تماسك الحلاق واستجمع شجاعته ليقول للملك:

«صاحب الجلالة .. لقد رأيت أذنين كأذني جلالكم على راس حمار.. مع فارق وحيد؛ أن أذني الحمار
أكبر قليلاً من أذني جلالكم، . هنا كان الملك قد وصل إلى ذروة غضبه وهياجه. ولكن طبيعته الطيبة
بالفطرة تغلبت على غضبه، وأمر الحلاق ألا يتكلم عن حقيقة أذنيه مع أي أحد كان، ثم استطرد الملك
حزيباً:

«لقد ظلت أذنأى تكبران هكذا لفترة .. ولكن حذارى أن تتكلم عنهما لأي أحد كان وإلا قطعت رأسك» .

وتعهد الحلاق للملك ألا يتكلم عن حقيقة أذني جلالته مع أي أحد كان .. ثم سحب الموس محاولاً بقدر
الإمكان أن ينتهي من حلق الذقن الملكية.

أما الملك فلكى يشترى صمت الحلاق قد وهبه صرة من الذهب.

وانصرف الحلاق من حضرة الملك سعيداً، ولكن مهموماً، وقطع الطريق إلى بيته جرياً عبر شوارع
جانبية ليتحاشى مقابلة معارفه. وطوال الطريق ظل جسده يهتز من ضحكات يحاول الحلاق كتمانها بلا
جدوى، فكانت تصدر منه أصوات كصهيل حصان وقواقاة الدجاجة وضحكات مكتومة من خلال أسنانه
الإثني والثلاثين مما جعل المارة في الشوارع يعتقدون أنه مجنون ويحتاج إلى قليل من عصير الليمون،
ليرطب من التهاب «نافوخه»، فيشفيه من الجنون، وعندما وصل إلى بيته وفتحت له أمه الباب، انفجر في
ضحكات مجلجلة..

تساءلت الأم في دهشة عن مبرر ضحكها عليها بهذه الطريقة.

وعندما رأى الحلاق زوجته انطلق في نوبة ضحك ترتفع أو تنخفض طبقاً للسلم الموسيقي مما جعلها
تواجهه بكثير من أسئلة، فلم تنلق منه سوى تلك الضحكات المجنونة، فثار غضبها، وبدأت ترغى وتزيد في
وجهه فغيرت ضحكات الحلاق أطوالها وسرعاتها، فبدت وكأن الحلاق ينتحب ضحكاً فافتتحت الزوجة بأن
زوجها قد فقد عقله، وبدأت تلعن حظها السيئ كزوجة لمجنون. وعندما ترك الحلاق وحيداً بمفرده هدأت
نوبات الضحك.. وفارقتة قليلاً..

ولكنه، عندما دخل الحمام ليستحم، تذكر فجأة أذني الحمار فعادته نوبات الضحك من جديد، لكن الماء
البارد هدأ قليلاً من تلك النوبات، فارتاح قفصه الصدري وضلوع جنبيه من الألم الشديد الذي بدأ يلم به بفعل
نوبات الضحك المتصلة.

ولأنه تأخر كثيراً داخل الحمام، ذهبت أمه لتطمئن عليه فعادته من جديد نوبات الضحك. إنه لم يعد
يستطيع التحكم في نفسه، مما جعل أنفاسه تتلاحق، وأصبح يتنفس بصعوبة.

قادت الأم برفق إلى المطبخ وقدمت له طعاماً، وبمجرد أن وضع لقمة في فمه خطرت على ذهنه صورة
أذني الملك فعادته نوبات الضحك وتجشأ الطعام .. وانتقل الوجع إلى رثتيه .. إلى معدته، وبالرغم من

ذلك لم يستطع أن يمنع نفسه من الضحك المتواصل. بعض الطعام في فمه، اتخذ الطريق الخاطئ.. انزلق إلى القسبة الهوائية.. أنفاسه توشك على الاختناق، لقد أغمى عليه تقريباً.

وبعد أن استعاد وعيه، عاودته من جديد نوبة الضحك..

انتهزت الأم القلقة لحظة توقف فيها الابن الحلاق عن الضحك لتسأله:

ماحدث لك؟ ماذا دهاك؟ ولكن كيف للحلاق أن يعصى أوامر الملك ويخبر أمه بحقيقة الأمر؟.. إنه يخاف على رأسه.

وبعد كثير من أسئلة الأم، قال لها الابن الحلاق أخيراً:

بماذا تريدني أن أخبرك؟

قالت الأم:

لماذا تضحك بهذه الطريقة؟ ماذا رأيت؟ عيناك قد احمرتا.. وجهك قد تورم بفعل نوبات الضحك.

ثم نهزته:

فلتكف عن إغاضتنا بصمتك هذا!

فقال الابن الحلاق:

كيف لي أن أخبرك يا أماه؟ كيف لي أن أعصى أوامر الملك؟ ماذا أفعل يا أماه؟

قالت الأم:

تود أن تقول إن هناك سرّاً تعرفه، ولايمكنك التصريح به لأمك التي ولدتك، ومسحت لك مؤخرتك؟

فقال الابن الحلاق:

كيف لي أن أعصى أوامر الملك؟

ثم عاودته من جديد نوبات الضحك فقالت الأم:

اسمع يا ولدي! إذا كنت لا تستطيع أن تصرح لي أنا أمك بما تعرف أفلا يمكنك أن تصرح به إلى شجرة؟

الشجرة لا تتكلم فكيف يمكنها أن تصرح بما تقوله لها لأى كائن كان؟!

افتتح بكلام أمه.. والمثل الشعبي يقول: همك يزول لما لغيرك تقول.

ولهذا ذهب الحلاق إلى الغابة.. بعد أن ودعته أمه بدعواتها الطيبة.. ليتكلم إلى الأشجار وبدأ يخاطب أشجار الغابة.. شجرة بعد أخرى مغنياً:

شجرة يا شجرة

لاتخبرى أحداً

بما سأقوله لك الآن

شجرة يا شجرة

لاتخبرى أحداً

بالسر الذى سأكشفه لك الآن

شجرة يا شجرة

لاتخبرى أحداً

بما رأيت هذا الصباح

شجرة يا شجرة

لاتخبرى أحداً
بمشكلتى مع السر الخطير
ياشجر الغابة
انصت إلى جيداً
ملكنا العظيم الطيب
الذى يحكم أرضنا
له أذنا حمار
شجرة يا شجرة
لاتخبرى أحداً
بأننى قلت لك هذا أو ذاك
لأننى لا أود
أن أموت ضحكاً
لقد حافظت على عهدى للملك
وسمعت نصيحة أُمى
الضحك كاد يقتلنى
ها أنا قد قتلت الضحك
لمن أضحك بعد الآن
ليلاً أو نهاراً

وهكذا، ظل الحلاق يغنى فى الغابة، يكرر الغناء المرة بعد الأخرى، حتى شعر أنه قد تخلص تماماً من عبء السر الدفين الخطير الذى كان يوشك أن ينفجر من أعماقه .. ثم عاد الحلاق إلى بيته خفيفاً مرتاح البال والفكر.

بعد ذلك بقليل احتاج عازف طبله هندوسى طبله جديدة .. فذهب إلى الغابة بحثاً عن شجرة مناسبة لطبلته الجديدة . وقطع شجرة من بين الأشجار التى أسر لها الحلاق بسره الدفين . ومن خشب الشجرة، صنع عازف الطبله إطاراً لطبلته وشد على جانبيها الجلد .. وجرب دقاتها ثم أخذها وتوجه إلى القصر الملكى ليعرض أمام جلالته مهارته الفنية كعازف طبله . وأمام الملك وبلاطه، غنى مطرب البلاط المقطع الأول من أغنية هندوسية جميلة ثم طلب من عازف الطبله أن يعزف على طبلته الجديدة مقطعاً منفرداً - سولو .

وبدأ عازف الطبله يدق على طبلته الجديدة بمهارة فائقة، لدرجة أنه قد جعل الطبله تنطق كما يقولون .

ولكن فوجئ الجميع بأن الطبله الجديدة تنطق منها دقات وإيقاعات على الوجه التالى:

تاك تاك - تيك تاك

تاك تاك - تيك تاك

للك أذنان كأذنى حمار

تاك - تاك - تيك تاك

تاك تاك - تيك تاك

للك أذنان كأذنى حمار

وسمع الجميع فى البلاط كلمات الطبله واضحه، فنظر الجميع إلى الملك على عرشه . وهكذا، عرف،
الجميع السر الدفين ..

٢- لماذا يضحك المستمعون أو يكون !!؟

ذات مرة، كان هناك واعظ هندوسى التف حول جمع من القرويين، ليعظهم عن الخطايا والذنوب
والعذاب الذى ينتظرهم فى الجحيم .

وبينما الواعظ مسترسل فى عظته، وقد أصبحت كلماتها أكثر فصاحة ونارية، لاحظ بين المستمعين
لعظته النارية .. فلاحاً فقيراً يبكى بشدة، والدموع تهطل بغزارة على خديه .

فرحاً بتأثير عظته على مستمعيه، قال الواعظ للفلاح الباكي:

ها أنت تبكى ندياً على خطاياك وذنوبك .. أليس كذلك ؟! من الواضح أن كلمات عظتى قد أصابت
الهدف، أليس كذلك ؟! عندما تكلمت أنا عن عذابات الجحيم، تذكرت أنت خطاياك وذنوبك، أليس كذلك ؟!

وهنا، أجاب الفلاح الفقير بينما يمسح دموعه قائلاً:

لا .. لا .. يا فضيلة الواعظ .. أنا كنت أفكر فى تيسى العجوز الذى كان مريضاً ومات العام الماضى ..
يالها من خسارة! لقد كان لتيسى العجوز ذقن جميلة .. الخالق الناطق ذقن فضيلتكم .. طوال حياتى لم أر
ذقنين متشابهين مثلهما .

وهنا، انفجر القرويون فى الضحك، أما الواعظ، فقد دفن ذقنه خجلاً بين دفتى كتابه الأصفر!

٣- بعد أن تنتهى الحكاية!

فى إقليم أوديسا الهندى .. وبعد أن تنتهى الحكاية .. كنت أسمعهم يغنون الأغنية التالية:

حكايتى انتهت

الشجرة المثمرة ماتت

أيتها الشجرة المثمرة لماذا ميت ؟

- البقرة السوداء أكلتني!

أيتها البقرة السوداء لماذا أكلت الشجرة ؟!

- راعى القطيع لم يرعاني!

ياراعى القطيع لماذا لم ترعها ؟

- زوجة ابنى لم تقدم لى طعاماً!

يا زوجة ابنه لماذا لم تقدمى له طعاماً ؟!

- رضيعى كان يصرخ!

يارضيعيها لماذا صرخت ؟!

- النمل الأسود كان يعضنى!

أيها النمل الأسود لماذا تعضه ؟

- أعيش فى القذارة

وعندما أجد شيئاً طرياً أعضه !!



جولة الفنون الشعبية



رسالة الجرائر

د. إبراهيم أحمد شعلان

بعد هزيمة حزيران - يونيو ١٩٦٧، وهو ما يشير إلى دلالات سياسية واجتماعية عبرت عن فترة من العجز الاجتماعي والذي أفرز، في النهاية، ذلك البطل السلبى

* الرسالة الثانية بعنوان : «مسرح عزيز أباطة الأسطوري» .

للباحث مبارك زغنية - المدرس بمعهد اللغة والأدب العربى - جامعة قسنطينة . وكما هو واضح من عنوان الرسالة، فإن الباحث قد اعتمد على ظاهرة الأسطورة، والتي ظهرت فى ثلاث من مسرحيات عزيز أباطة العشر وكونت الأساس الذى اعتمدت عليه هذه المسرحيات وهى «قيس ولبنى» ١٩٤٢م، «العباسة» ١٩٤٥م، «وشهريار» بعد ذلك، أو هى قد ألفت - كما يقول الباحث - بين عهدين سياسيين مختلفين ... عهد الملك فاروق... وعهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وقد ظهرت أصداء المرحلتين السياسيتين المذكورتين فى المسرحية .

وقد علل الباحث اختيار هذه المسرحيات بقوله «نظراً لغناها الفنى ولأن النقاد والدارسين لم يستوفوها بالدراسة والتنقيب وظلت مهمة فترة طويلة، ويضيف «ولذا قررت أن أتصدى لهذه المسرحيات بالدراسة الموضوعية بعيداً عن أى تعصب لأى خلفية إيديولوجية مهما كانت طبيعتها» وهو ما يعنى أن أصحاب الإيديولوجيات قد درسوا هذه المسرحيات

ضمن النشاط العلمى بجامعة قسنطينة [للعام الجامعى ١٩٩٥ - ١٩٩٦م] قام كاتب هذه السطور برحلة علمية إلى قسنطينة فى الفترة من ٦ - ٢٠ من مارس ١٩٩٦، واشترك فى مناقشة ثلاث رسائل علمية لنيل درجة الماجستير بمعهد اللغة والأدب العربى، وكانت هذه الرسائل تحت إشرافه:

* الرسالة الأولى بعنوان : «البطل السلبى فى الرواية العربية، للباحث على منصورى - المدرس بمعهد اللغة والأدب العربى بجامعة باتنة .

وقد دارت هذه الرسالة حول ثلاث روايات: الأولى بعنوان «الوشم» للقاص العراقى عبدالرحمن مجيد الربيعى وهى تعالج قضية سياسية، والثانية بعنوان «الياقوتى» للقاص السورى عبدالنبي حجازى وهى تعالج قضية اجتماعية، والثالثة بعنوان «المرفوضون» للقاص الجزائرى إبراهيم سعدى وهى تتحدث عن الهجرة ومشاكل الاغتراب وانعكاسات ذلك على الفرد والأسرة والمجتمع، وهى مشكلة جزائرية مازالت تلعب دوراً خطيراً فى حياة المجتمع الجزائرى حتى هذه الأيام .

والبطل السلبى فى هذه الروايات ليس بطلاً سلبياً؛ ولكنه البطل الذى تتكالب عليه الظروف لتدفعه إلى اتخاذ موقف معين لا يتفق مع رغباته أو قناعاته. وقد أشار الباحث إلى أن كثرة النماذج السالبة فى الرواية العربية أصبحت ظاهرة عامة

بنظرة أحادية وتأثير منطلقاتهم وخلفياتهم الفكرية. ويرى أن الدراسات التي تتناول الأدب المسرحي الشعري لاتزال في دور التجريب، أو أنها دراسات ذوقية تفتقر إلى السند العلمى لأنها - كما يقول الباحث - إما مدح وثناء وإما قدح وهجاء .

وقد أثار الباحث قضية يمكن أن تكون مصدراً لدراسات أخرى وهي أن عزيز أباظة - فى مسرحياته الأسطورية - لم يتأثر بمسرحيات أو روايات سابقة مثل أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، ويرد على النقاد الذين يزعمون أوجه التشابه بين مسرحيات أباظة وسابقه ويقول: «إن هذا التشابه ليس نتيجة تأثره بسابقه ولكن ذلك يرجع إلى وحدة المصدر التاريخى والأسطورى الذى نهلوا منه جميعاً».

أما بخصوص النزعة الأسطورية - وهى الأساس الذى أقام الباحث دراساته عليه - فلم يلجأ إلى استعراض النظريات الأجنبية، كما عند مولر أو كاسبرر أو جيمس فريزر أو ماليونفسكى أو يونج وأصنبراهم؛ وذلك حتى لا يقع تحت تأثيراتهم، ولكنه دخل إلى موضوعه مباشرة وحاول أن يحدد مفهوم الأسطورة من خلال رؤية عزيز أباظة لهذا المصطلح، وهو رأى له وجاهته من حيث إن هناك اختلافاً فى الرؤية، وكل باحث أو شاعر يرى المصطلح من خلال رؤيته الثقافية وظروفه الاجتماعية والتاريخية ومن حيث إن النص هو الذى يفسر نفسه بنفسه وهو الذى يحدد المفهوم الأسطورى كما تمثله الشاعر. ويقول الباحث «أقصد بمسرح عزيز أباظة الأسطورى تلك المسرحيات التى كانت أحداثها تاريخية ثم تصرف فيها العقل الشعبى بالنقصان أو الزيادة قصد تكوين فكرة أو نظرية؛ أى تلك المسرحيات التى تعتمد على السرد القصصى المشوه للأحداث التاريخية، وعلى المخيلة الشعبية مثل مسرحية «العباسة» التى اعتمد مؤلفها على أحداث بعضها تاريخى مثل التنكيل بالبرامكة وبعضها الآخر خرافى من صنع الخيال الشعبى كقصة تزويج هارون الرشيد أخته العباسة لوزيره جعفر البرمكى تزويجاً سورياً بحجة الحفاظ على نقاوة الدم العربى الأصيل، وليصبح فيما بعد سبباً لضرب البرامكة وكسر شوكتهم».

ومن ناحية أخرى، فإن المصطلح الأسطورى يتضح، أيضاً فى تلك المسرحيات التى يتكون إطارها العام من قصة خرافية لم تقع أحداثها تاريخياً أو أنها وقعت فى فترة زمنية سحيقة اختلط فيها التاريخ بالخرافة مثل حكاية «شهریار» بطل ألف ليلة وليلة، ومعنى ذلك أن الأسطورة - كما يقول الباحث - لا يقصد بها تلك المسرحيات التى تدور أحداثها حول كائنات وهمية

خرافية تصور قوى الطبيعة بطريقة رمزية، أى تلك الحكايات التى لها بعدها الدينى الميثولوجى وما لعلاقة له بالواقع؛ ولكنه يقصد التاريخ الذى اختلط بالخيال والاختلاق وتلوين الأحداث التاريخية وخلطها بنزعة أسطورية أو خرافية.

وهذا التصنيف الذى اعتمده الباحث ليس إلا امتداداً لمجموعة من العلماء المصريين وظفوا مصطلح الأسطورة بهذا المفهوم يذكر منهم: د/ محمد مندور، د/ أحمد شمس الدين الحجاجى، د/ عبد المحسن عاطف سلام، د/ أنس داوود، د/ كمال محمد إسماعيل، وهو ما يعنى أن الباحث قد أفاد فى أحكامه النقدية على مسرح عزيز أباظة الأسطورى بالاتجاهات النظرية للباحثين بعيداً عن اتجاهاتهم الإيديولوجية، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال تقسيم البحث.

فقد أفرد المبحث الأول فى كل فصل من فصول الكتاب للمصادر الأسطورية لكل مسرحية، فيقول: المصادر الأسطورية لمسرحية قيس ولبنى، المصادر الأسطورية لمسرحية العباسة، المصادر الأسطورية لمسرحية شهریار، وهذا الاتجاه يدل على أن الباحث قد وجه كل اهتمامه على الجانب التطبيقي، وينقسم البحث إلى ثلاثة فصول وخاتمة اختص كل فصل منها بدراسة مسرحية (قيس ولبنى - العباسة - شهریار)، وقسم كل فصل إلى خمسة مباحث تعبر عن منهج واضح فى خط مرسوم بدقة، وكل فصل يسير على النهج التالى:

- المبحث الأول: المصادر الأسطورية لمسرحية....

- المبحث الثانى: المضمون.

- المبحث الثالث: البناء الدرامى للحدث المسرحى.

- المبحث الرابع: الشخصيات.

- المبحث الخامس: الحوار.

ويعصر النظر عن اختلاف وجهات النظر لدى الباحثين فإن هذا الخط المنهجى الذى رسمه الباحث يدل على نضوج علمى ووضوح للرؤية والتزام علمى صارم يفشل فيه أغلب الباحثين المبتدئين، وإذا أضفنا إلى ذلك تلك الصعوبات التى واجهها الباحث وهو يكتب عن شاعر مسرحى مصرى توفى منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وألقى أصحاب الاتجاهات الإيديولوجية ستاراً كثيفاً من الدخان على شعره، وإذا أضفنا إلى هذا وذاك صعوبة وندرة الوثائق والمراجع المتوفرة لدى الباحث الجزائري - كل ذلك يؤكد أن الباحث قد أخلص فى تقديم دراسة تكتنفها الصعوبات من كل ناحية وأن الوحدة

العربية لا تتجلى بوضوح وإخلاص إلا من خلال الثقافة العربية.

وقد انتهى البحث بخاتمة موجزة يقول فيها «اتضح لى بعد كل هذا المشوار أن عزيز أباطة فى مسرحياته الأسطورية حاول أن يتعهد هذا الفن الجديد من المسرح بالرعاية والاهتمام حتى يتأصل ويتدعم فى الأدب العربى بعد أن زرع شوقى بذوره الأولى».

*** الرسالة الثالثة بعنوان «الأغنية الشعبية فى منطقة سكيكدة، للباحث عبد القادر نظور رئيس خلية البحث والتفكير بولاية سكيكدة.**

تنقسم هذه الدراسة إلى جزئين أحدهما: جمع ميدانى لمجموعة من نصوص الأغاني الشعبية فى ولاية سكيكدة، وهى إحدى ولايات الشرق الجزائرى وتقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وهى ولاية حضرية ريفية فى آن واحد؛ ذلك أن سلوك أبناء الحضر - فى كامل التراب الجزائرى - لا يختلف عن سلوك أبناء الريف من حيث العادات والتقاليد والممارسات والأغاني والاحتفالات الموسمية وغيرها؛ فالمجتمع الجزائرى - من خلال ملاحظاته الشخصية - لا يعانى الطبقة التى تعانىها مجتمعات أخرى.

أما الجزء الثانى: فقد خصصه الباحث لدراسة النصوص من خلال البيئة الجغرافية - التى تشمل على سهول وجبال وغابات تغطى سفوحها - ومن خلال التفاعل الاجتماعى، وذلك على ضوء ما توفر لديه من دراسات نظرية سابقة وهى دراسات إما لباحثين من العرب أو مترجمات أو فى لغاتها الأصلية - الانجليزية أو الفرنسية - بالإضافة إلى مجموعات من الدوريات. وفى هذا المجال استعرض الباحث مجموعة من الآراء التى تحدد مفهوم الأغنية الشعبية منذ ماك فرسون 1670 Mak. Ferson وهردر 1778 وينتراس الباحث الروسى 1790 حتى ريتشارد فايسى 1977 Weiss. R. الذى عرف الأغنية الشعبية بقوله «إن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هى الأغنية التى خلفها الشعب؛ ولكنها الأغنية التى يغنيها الشعب»، وأيضاً بولوكافسكى Bolokava ski لندن 1985 والذى يعرفها بقوله «إن الأغنية الشعبية هى التى أنشأها الشعب، وليست هى الأغنية التى تعيش فى جو شعبى، وهو ما يشير إلى أن الآراء العلمية لم تستقر بعد على تعريف واضح، وأن هناك آراء مختلفة ومتضاربة، وفى هذا الاتجاه استعرض أيضاً آراء لبعض العلماء من العرب

أمثال فوزى العنتيل وعبد الأمير جعفر وإبراهيم فاضل والدكتور أحمد مرسى الذى يعرفها بقوله «الأغنية الشعبية هى الأغنية المرددة التى تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهاً، وتصدر فى تحقيق وجودها عن وجدان شعبى، وهذا ما دفع الباحث إلى أن يركز الاهتمام بالجانب الوظيفى وعلاقته بالزمان والمكان والممارسات بشكل أساسى والاهتمام بالمضامين الأدبية أو التعبيرية الفنية».

وفى الفصل الثانى: تحدث عن أنواع الأغنية الشعبية وتصنيفها وخصائصها، واختص الفصل الثالث: بالحديث عن منهجية الدراسة وقدم بعض الفروض للوصول إلى صياغة الإطار النظرى.

والفصول الثلاثة السابقة عبارة عن إطار نظرى للوصول إلى تحديد مفهوم المصطلح الأمثل للأغنية. أما الفصول الثلاث التالية فقد خصصها الباحث لدراسة النصوص من خلال التفاعلات الاجتماعية.

فى الفصل الرابع: تحدث عن الأغنية الشعبية ودورة الحياة: أغاني الميلاد - أغاني السبوع - ترانيم الأطفال - أغاني ترقيص الأطفال (أغاني ترقيص الذكور - أغاني ترقيص الإناث) - أغاني الختان - أغاني ألعاب الأطفال.

أما الفصل الخامس: فقد خصصه للأغنية الشعبية والحياة الاجتماعية: الزواج - البحث عن زوجة - المهر - الخطبة - الجرية - وهى - كما يقول الباحث - «الهدية التى تقدم من طرف العريس للعروس، وتحضرها عادة قريباته وجيرانه وتحتوى فى أغلب الأحيان على الأشياء التالية:

الحنة - الشموع - المناديل (المحارم) - قبقاب - حقيبة متاع ببيضاء اللون (حايك) - خمار - ساعة يد - فخذ لحم خروف - فاكهة وحلويات.

وهذه الجرية لا تنتقل إلى بيت العروس إلا بزفة نسائية مصحوبة بالزغاريد، وخاصة عند الاقتراب من بيت العروس، وهذه الزغاريد لاتصاحبها جلجلة صوتية كالزغرودة المصرية، وهذه الزفة تشبه - إلى حد ما - زفة ما يسمى «بالشوار» عندنا فى الريف.

واختص الفصل السادس: بالأغنية الشعبية والحركية الاجتماعية: أغاني العمل - أغاني الزرع والحصاد - الطحن - الحياة الأسرية - جنى الزيتون - الأغنية الثورية، وهذه الأغنية هى التى صاحبت ثورة التحرير الجزائرية منذ اندلاعها عام ١٩٥٤م حتى التحرير والاستقلال ١٩٦٢م.

اكتشف أثرًا أو خبيثة، ولذلك فعلينا أن نقيم النصوص أولاً، ويأتي بعد ذلك التعليق والدراسة.

وبهذه المناسبة فإن دراسة الثقافة الشعبية - وبخاصة الآداب الشعبية لم تظهر على المستوى الأكاديمي في الجزائر إلا منذ أن تم تعيين كاتب هذه السطور في جامعة الجزائر ١٩٧٦، وكان له شرف المشاركة في استقبالات القوة البشرية المؤهلة للقيام بهذه الدراسات، وهناك اتجاه قوى يتولا صاحب هذه الدراسة بما له من نفوذ واتصالات لإقامة معهد يختص بالدراسات الشعبية.

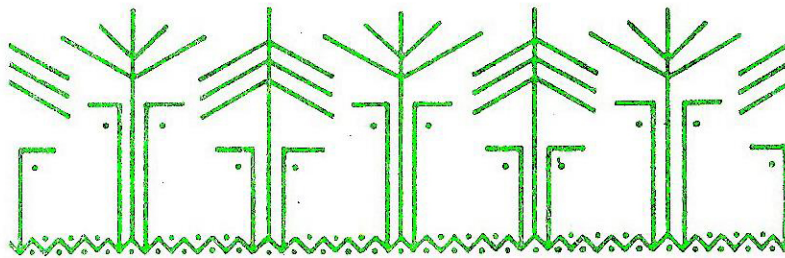
وأخيراً، فإن هذه الرسائل بموضوعاتها المتباينة تلفت النظر إلى حقيقة نوجزها فيما يلي:

فقد تبين أن الثقافة العربية، ومعها الثقافة الشعبية، تمثل جزءاً رئيسياً في الخيار الثقافي العام للعالم العربي؛ بل هي الملاذ الأخير أمام حالات التشرد والتشتت السياسي، وهذه الثقافة عبارة عن القوة الحضارية الكامنة في ضمير الشعب العربي؛ فالمشرف على هذه الرسائل الثلاث من مصر، والباحثون من الجزائر، وإحدى هذه الرسائل تدور حول ثلاث قصص إحداهما عراقية لكاتب عراقي والثانية سورية لكاتب سوري والثالثة جزائرية لكاتب جزائري، وكلها ترتبط بشكل مباشر وغير مباشر بمشكلة كان لها تأثير كبير على مجمل العالم العربي وهي نكسه ١٩٦٧. أما الرسالة الثانية فهي عن عزيز أباظة الشاعر المسرحي المصري والثالثة عن التراث الشعبي الجزائري وقد احتضنت هذه الأبحاث جامعة قسنطينة التي تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات في الجزائر. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن هموم العالم العربي الثقافية متشابكة ومتداخلة، وهو ما يجب أن تركز عليه أجهزة البحث العلمي في أنحاء الوطن العربي.

أما الفصل السابع والأخيرة: فقد تحدث فيه عن الخصائص الفنية كاللغة والخيال والوزن والعاطفة. وانتهى البحث ببعض النتائج والملاحظات، وهي مجموعة من النصوص الميدانية تمثل أهم عناصر هذا البحث.

والمعروف أن الأصل في الأبحاث العلمية هو الإضافة - إضافة نص أو اكتشاف نص تائه في أضياف المكتبات وإلقاء الضوء على هذا النص، أو التعليق على نص لم يأخذ حقه من الدراسة، أو تصويب آراء علمية - بمعنى آخر، إن المطلوب في الأبحاث العلمية هو الجديد. وفي الأبحاث العلمية تكون النصوص مسجلة وميسرة في الكتب، ودور الباحث هو التعليق واكتشاف ما فيها من سلبيات وإيجابيات وهو من الأمور الميسورة أمام الباحثين. بينما تنفرد النصوص الشعبية بأنها غير مسجلة وما تم تسجيله حتى الآن لا يتعدى قطرة في بحر الثقافة الشعبية وهذه النصوص لا تخرج عما تتحرك له الشفاه هنا وهناك، ولذلك فإن هذه النصوص في حالة من السيولة أو ما يمكن أن نسميه «النصوص الطائرة» - إن صح هذا التعبير - وهذه تحتاج إلى باحث على قدر كبير من الكفاءة والمثابرة حتى يستطيع الإمساك بها وتسجيلها، ولا يستطيع أن يحس بهذه المعاناة إلا ذلك الباحث الميداني في مجال الثقافة الشعبية.

وهكذا، فإن مسئولية الباحث الشعبي تتضاعف بالجرى وراء النصوص هنا وهناك ومكابدة تسجيلها مادياً ومعنوياً وأيضاً جسمانياً، وقد تكون الحصيلة ضعيفة، ولا حيلة للباحث الميداني إلا التسليم بما هو موجود. ومن ناحية أخرى، فهو في حاجة إلى تقديم دراسة حول هذه النصوص، وهنا أيضاً، قد يصاحبه التوفيق وقد لا يستطيع. ومن هنا، يمكننا أن نغفر للباحث الشعبي الذي استطاع أن يقتنص مجموعة من النصوص الشعبية قبل أن يطويها الزمن ولأنه قام بعمل علمي اكتملت فيه أهم الشروط الأساسية وهي الإضافة أو الاكتشاف. وعمل الميداني هنا يتساوى مع عمل الأثرى الذي



بِيرَمُ التُّونِسِيّ

وقضايا شعر العاميّة

الندوة القومية الموسعة

د. سامية دياب

احتفل المجلس الأعلى للثقافة بالذكرى الخامسة والثلاثين على رحيل شاعر العامية المصرية محمود بيرم التونسي، وذلك في الثالث والعشرين من مارس الماضي.

تناولت الكلمات الخط العام الذي قامت على أساسه هذه الندوة القومية الموسعة؛ وهو الاحتفاء ببيرم وإنتاجه، والنظرة الفاحصة المدققة لهذا الإنتاج، من أجل فهم أفضل له، ومناقشة قضايانا الحالية الخاصة بشعر العامية، وبأدب اللهجات، برؤيا جديدة.

عرض د. وجيه فانوس في كلمته إلى الشعر والأدب الشعبي قائلاً: كل يأتي ومعه الشعر أو الأدب الذي طالما تعاطى قضاياها، إلا ناس؛ هم أهل قراه ومدنه، ولم يتدارسوا بعض شؤونهم، إلا وفي بالهم أنه خاص بهم، بل إنه ملك حصري لهم، ولعل كثيراً منهم ما عاشوا هذا الشعر إلا فعل ارتباط غلاطي يجمع بينهم ويوحدهم. ها نحن نتنادى حول وحدة قضايانا من خلال تنوعاتها المحلية. وكل منا يحمل الإيمان الكبير بهذه اللغة العربية الواحدة، وبهذه الثقافة العربية الموحدة، وبهذا الأدب الشعبي/ العامي الصادق في تصويره للحياة.

وفي كلمة أ. عبد الحميد حواس، ركز على سبب اختيار منظمي الندوة ببيرم، وعلى أهمية مناقشة قضايا العامية في

استغرق الاحتفال أربعة أيام، واشتمل على عدة جوانب، هي: الندوة العلمية، وافتتاح لمعرض كتب شعراء العامية المصرية، ومعرضاً للوثائق الخاصة بالشاعر محمود بيرم التونسي. كما اشتمل، أيضاً، على جانب فني، تضمن عروضاً غنائية للشباب، الذين لحنوا وغنوا قصائد العامية المصرية، هذا إلى جانب عروض فرقتي النيل للآلات الشعبية، والقومية للموسيقى العربية، حيث قدمت الفرقتان فن الموال.

وقد حضر الافتتاح والندوات عدد كبير من المهتمين بشعر بيرم، والباحثين والدارسين للأدب الشعبي، كذلك أعداد كبيرة من شعراء العامية.

بدأ الاحتفال بكلمات ألقاها كل من د. وجيه فانوس (لبنان)، بوصفه ممثلاً عن الوفود العربية المشاركة، وأ. عبد الحميد حواس رئيس اللجنة المنظمة للندوة، وعضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ثم تلاها كلمة أ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس، ثم كلمة د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

العامة...، هذا المعنى القومي الذي يحرص المجلس الأعلى للثقافة على تأكيده، يوازيه المعنى الإبداعي الذي يجسده المجلس في بنيته، وفي استراتيجيته على السواء، التي كانت تستبعد قصيدة التفعيلة إلى لجنة النثر لعدم الاختصاص، اليوم شعراء العامية في لجنة الشعر، إلى جانب لجنة الفنون الشعبية.

ونحن في المجلس الأعلى للثقافة، وباسم وزير الثقافة، ورئيس المجلس الأعلى للثقافة، لا نميز بين الإبداع، ولا نضع الإبداع في مراتب حسب لغته، وإنما نعرف الإبداع بقيمته، وأثره، وقدرته على أن ينتقل بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن مستوى التخلف إلى مستوى التقدم.

وبعد كلمات الافتتاح، بدأت وقائع الندوة العلمية، حيث قدم واحد وعشرون باحثاً مصرياً، وثمانية عرب، أبحاثهم تحت سعة عناوين رئيسية، خلال عشر جلسات.

وسوف نعرض بإيجاز، لهذه الأبحاث، ولجانِب من بعض الحوارات التي تمت؛ نظراً لأهمية القضايا المطروحة، والأفكار التي تم تداولها في الندوة للمهتمين بالشعر العامي، والأدب الشعبي.

في اليوم الأول، قدمت الأبحاث في جلستين. الجلسة الأولى تحت عنوان «بيرم التونسي: الموقع والإنجاز». قدم في هذه الجلسة ثلاثة أبحاث، رأس الجلسة أ. فاروق خورشيد. كان البحث الأول مقدم من د. فوزي الزمرلي (تونس) بعنوان «في نشأة مذكرات بيرم وتقبلها، عرض فيه لمذكرات بيرم والتشويه الذي وقع عليها (إهمال عدد من النصوص، تغيير الترتيب، إضافة عناوين، جمع المجموعتين المصرية والتونسية في كتاب واحد)». وقد عاد الباحث إلى الصف التونسي لاستخراج جميع مذكرات بيرم في المنفى، وتبويبها حسب الترتيب الذي اختاره لها صاحبها، ليخرج الباحث من ذلك بدراسة لقسمات النص الدالة على المرحلة التي مرت بها بعض تلك النصوص قبل نشرها، والوقوف على عوامل النشأة والتقبل.

الدراسة الثانية قدمها الناقد والكاتب إدوار الخراط تحت عنوان «بيرم والشعر العامي»، تناول فيها وظيفة الزجل الاجتماعية عند جيل أبو بئينة، حسين شفيق المصري إلى أن وصل لبيرم التونسي، الذي أكمل مسيرة الزجل، وبعده لم تعد هناك إمكانية لمواصلة هذا النوع الأدبي. ثم انتقل إلى تطور شعر العامية على يد صلاح جاهين، واعتبره الخط الفاصل بين الزجل والشعر، ووقوف صلاح جاهين في قلب المنطقة الشعرية. ثم تناول أزمة العامية عند الأجيال التي تلت صلاح

هذه المناسبة، والأفق العربي لها فقال: «إن الدور الفاعل لإنتاج بيرم ونشاطه المتعدد الوجوه، ينبهان إلى ما يجري على ساحتنا الثقافية، وهذا الجاري هو مناظ انشغالنا وبؤرة تركيزنا...، ومن هذه الزوايا، كان بيرم التونسي علماً على نقلة ثقافية جرت في ثقافتنا الحديثة، نقلة في الصلة بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، ونقطة في العلاقة بين تأسيس ثقافة ذات هوية وطنية، وثقافة الحشود المدينية في الحواضر والبنادر.. وبذلك، يصبح المؤتمر واحداً من الفعاليات التي تسعى للتدقيق في كثير من المقولات والمواضع التي أُلصقت ببيرم، أو التي أُضيفت على فن الكلمة، وصلته بالتعبيرات الثقافية الأخرى، أو التي همشت دور فن الكلمة المؤدى باللهجات العربية المتنوعة، وهذه تلك مسائل توجب تعدد المداخل والمقاربات، وتنوع التخصصات والنظم المعرفية، مما يؤدي إلى حسن الفهم، وما ينتج عنها من تساؤلات لا تخص الثقافة المصرية وحدها، وإنما هي ذات أبعاد عربية ظاهرة. لذا، كان من الطبيعي أن يتسع المؤتمر للنظر في حال الشعر اللهجي في الأقطار العربية».

وفي كلمة أ. فاروق خورشيد، ركز على شخص بيرم التونسي، وإنتاجه، ودوره الوطني، وأثر إنتاجه في مساعدة الدارسين على مواجهة مشاكل مصطلح العامي/ الشعبي/ الفصيح، فقال: «إن هذا اللقاء يمثل تنفيذاً لفوصية مهمة من التوجيهات التي خرج بها الملتقى الأول للفنون الشعبية، كما تناول في كلمته أيضاً اللغة التي استعملها بيرم فقال: «وقف بيرم كثيراً ليحدد أنه اضطر إلى استعمال اللغة المصرية، لأنها أقرب اللغات للحس العربي العام.. والعامية المصرية هي التي شكلت السير الشعبية العربية كلها، وشكلت الحكايات الشعبية، وحكايات الحيوان، والحدوتة، عند كل الحس الشعبي العربي العام. عندما كتب بيرم إذن بالعامية المصرية، كان يتوجه إلى كل العالم العربي، ونجح بيرم، ونجحت اللغة الشعبية المصرية، كما نجحت في الأعمال الشعبية القديمة.. نجحت لتكون لغة تقارب، ولغة الترابط القومي العربي العام».

هذا، بينما تناول د. جابر عصفور في كلمته هدف عقد المجلس الأعلى للثقافة لهذه الندوة، مؤكداً المعنى الإبداعي الذي يحرص المجلس على إبرازه، فقال: «إن هذه الندوة تؤكد البعد القومي في عمل المجلس الأعلى للثقافة، ذلك المجلس الذي يهدف إلى أن يؤكد الحضور المصري في الثقافة، بوصفه حضوراً قومياً عربياً، ليس بالمعنى المصمت، وإنما بالمعنى الخلاق الذي هو وحدة تقوم على التنوع، وتفاعل مستمر بين هويات متعددة، يصنع تفاعلها الهوية القومية

جاهلين؛ حيث يرى أن لغة ورؤية شعراء العامية بعده أصبحتا قريبتين من لغة ورؤية الشعر الفصيح، لا ينقصهما سوى الإعراب والتشكيل. كما أثار قضية مصادر شاعر الفصحى، وشاعر العامية.

وربط بين مصادر الشعر العامي، والأدب الشعبي قائلًا: إن هناك تراثًا يكثف هذه الروح الشعبية في الأرض التي يقيم عليها الشاعر العامي الحديث مشهده عليه، وإن الموروث الشعبي يمد الشاعر العامي المعاصر.. لأنني أتصور أن الشعر العامي المعاصر، أو الحدائي، قريب إلى الشعر الشعبي المأثور، الذي صنعه ما نسميه بالشعب/ الفنان الكاتب المجهول.

ثم أنهى دراسته عن موقع (مكانة) شاعر العامية قائلًا: إن شعراء العامية استقوا من المنبع الثرى للفصحى، إلا أنهم في قلب التقليد الشعبي، وليسوا تمامًا في قلب التقليد الفصيح، هم في أقصى اليسار من التقليد الشعبي؛ أي: في قمة هذا التقليد الشعبي الذي لم يصل إليه جمهرة الناس بعد. هذه هي المنطقة التي على الشعر العامي أن يسبر غورها، أما البحث الثالث، في الجلسة الأولى أيضًا، فكان للدكتورة فاطمة موسى عن السيد ومراته في باريس، تناولت الرؤية الفريدة عن احتكاك الواعية والذائقة الشرقية بالغرب، وفي حالة بيرم، هي واعية مصرية قح. حيث انتخب بيرم في هذا الكتاب من الغرب - ممثلًا في باريس - مرآة يعكس من خلالها قبح الوطن وتختلف عاداته وتقاليده، وجهل نسائه وعجزهن عن فهم أمور الدنيا.

ثم تناولت انبهار الكتاب المصريين بباريس، مثل توفيق الحكيم في «زهرة العمر»، وأحمد الصاوي محمد، ومحمد التابعي، وما نتج عن هذا الانبهار من توجه أجيال من القراء والدارسين إلى أوروبا، وباريس خاصة، وما تبع هذا الانبهار من خيبة أمل، وأعطت مثال بكتابات محمود السعدني. كما عقدت مقارنة بين الكتابات العربية عن أوروبا وباريس، وكتابات الأوروبيين عن حال بلادهم في الفترة الزمنية ذاتها، هذه الكتابات التي أظهرت عيوب المجتمع البرحوازي آنذاك.

في الجلسة الثانية لليوم ذاته، خصصت عن المسرح، وتمت تحت عنوان «بيرم التونسي: كلمته في الفنون» قدم فيها ثلاثة أبحاث. رأس الجلسة ألفريد فرج. البحث الأول قدمه د. حسن عطية بعنوان «بيرم التونسي مؤلفًا مسرحيًا». تناول فيه المسرحيات الطويلة لبيرم التونسي، وموقعها على خريطة الإبداع العربي في مصر في زمن التأسيس. الدراسة سوسيولوجية، ترى في إبداع بيرم محاولة لإعادة صياغة

الكون الأكبر في لحظة زمنية معينة، داخل الكون الأصغر، والمتكون هنا داخل حدود البنى الدرامية.

البحث الثاني قدمه د. أبو الحسن سلام عن «بيرم بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكى»، تناول شعر بيرم، وصوره الفنية في ثلاثة أقسام: بيرم ودراميات الحكى في الصورة الشعرية، وبيرم بين غنائية الحكى ودرامية المحاكاة في أوبريت «ألف ليلة وليلة».

البحث الثالث لعبد الغنى داود عن «بيرم بين المسرح الغنائي والفيلم السينمائي». استعرض في الجزء الأول تعريف الأوبريت، ومشاركة بيرم التونسي في السينما المصرية.

أما اليوم الثاني، فقد جرت وقائع الندوة في ثلاث جلسات الجلسة الأولى استكمالاً لعنوان «بيرم التونسي: كلمته في الفنون - السينما، الإذاعة، الموسيقى». وقدم بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. محمد البحري من تونس.

البحث الأول لكمال رمزي عن «السينما وبيرم التونسي»، تناول فيه علاقة بيرم بالسينما في أشعاره، حيث تناول موضوعاتها بالنقد الساخر هي المسرح، والإذاعة، والغناء. ثم امتداد نقده للجمهور. ثم تناول كيف أن بيرم، وأحمد رامى، وبديع خيرى، ارتقوا بمستوى الأغاني، والحوار في الأفلام ووصلوا به إلى درجة رفيعة.

أما البحث الثاني لإبراهيم حلمي، فكان عن «الأوبريت الإذاعي عشرة ملوكي، لبيرم التونسي». تناول فيه البناء الدرامي للأوبريت، ولغته، وعرض لشخصيات الأوبريت، وللظرف التاريخي الذي كتب فيه.

البحث الثالث قدمه أ. فرج العتري، وموضوعه «بيرم التونسي وتوطين الأغنية الفنية المصرية»، عرض فيه لدور بيرم في توطين مكونات ووظائف الأغنية الفنية في مصر. وتناول بالعرض الأصول والصياغات الموسيقية التركيبية التي كانت سائدة قبل بيرم، والأغاني الهابطة في وقته. وأشار لانتقال الغناء إلى الأسلوب التعبيري، بعيداً عن التطريب، ووضع قضايا الوطن في الاعتبار.

أما الورقة الرابعة فقدمها الملحن الأستاذ منير الوسيمي بعنوان «استلهام المآثور الشعبي في شعر بيرم، وانعكاساته في مجال الموسيقى - تجربة خاصة، حيث قدم تجربة مسموعة لبعض أشعار بيرم التي قام بوضع ألحان لها، وأظهر في موسيقاه مدى انعكاس أسلوب الشاعر في معالجة الصيغ

والتركييب والمفردات اللغوية الشعبية التي استعان بها. وركز الملحن على ما أسماه بالعلاقة الفنية المتقابلة التي اتبعها بيرم، وبالتالي اتبعها الملحن في وضع ألحانه المستوحاة من الموسيقى الشعبية.

الجلسة الثانية لليوم الثاني كانت تحت عنوان «قراءات نصية»، قدمت بها ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. وجيه فانوس.

البحث الأول قدمه د. خليل الشيخ (الأردن) عن «تجربة بيرم التونسي في السيد ومراته في باريس - بين قسوة الواقع وجماليات التشكيل الفني»، تقوم الدراسة بمقارنة التجارب الأدبية والفكرية التي يحفل بها الأدب العربي الحديث بعمل بيرم (السيد ومراته في باريس)، كما تقدم تحليلاً لصور بيرم الفنية. أما البحث الثاني، فقدمه د. فتحى أبو العينين بعنوان «تحديث المجتمع وتحديث الفن»، يجرى البحث في مستويين. الأول: محاولة الكشف عن الظواهر الاجتماعية، والثقافية، وأنماط السلوك والعلاقات التي كان بيرم يلح على ضرورة تحديثها. المستوى الثاني، محاولة لتقصي جماليات التشكيل. كما تحاول الدراسة، أيضاً، تقديم تفسير في ضوء السياق الاجتماعي والثقافي للمجتمع المصري عامة، وإنتماءات بيرم نفسه للشرائح الاجتماعية الشعبية، وآفاق التوقعات لدى المتلقين لهذا النوع من الكتابة.

البحث الثالث والأخير في الجلسة الثانية، قدمه الباحث والناقد حازم شحاته بعنوان «أيدولوجيا التقنية الشعرية - قراءة في نصوص ثلاث شاعرات مصريات». تحاول الدراسة اختبار العلاقة بين التقنية الشعرية، والذات الاجتماعية، بمنهج جديد، وترصد عدداً من الرؤى المشتركة بين الشاعرات الثلاث: سهير متولى، أمل فرح، وكوثر مصطفى. كما تختبر الدراسة أيضاً العلاقة مع القارئ، بدراسة التغير في التقنية والرؤى عند الشاعرة الأخيرة.

أما الجلسة الثالثة في هذا اليوم، فقد تمت تحت عنوان «العامى والشعبى: إشكالية المفهوم»، قدم فيها بحثان، ورأس الجلسة د. أحمد مرسى.

البحث الأول للدكتور فوزى رضوان عن «الشعر في المجتمع البدوى». تناولت الدراسة مجتمع البدو في الصحراء الغربية، وقد عرض البحث لأهمية تفرع اللغة إلى لهجات، وأسباب هذا التفرع، وأهمية اللغة في الدراسة الأنثروبولوجية، وعدم فصل اللغة عن محتواها الثقافي. كما أبرزت السمات الرئيسية لمجتمع البدو من خلال نظمه الاقتصادية، وأنماطه

القريبية، وأوضاعه الأيكولوجية، وقانونه العرفي. كما تم عرض نماذج من هذا الشعر، قبلت في المناسبات المختلفة، وربطها بالسياق الاجتماعي لمجتمع البدو، مع تقديم تحليل لبعض نماذج هذا الشعر.

البحث الثاني للدكتورة مرفت العشماوى عن «الأغنية الشعبية - دراسة أنثروبولوجية في قرية البرج برسيد»، تناولت فيه تعريف الأغنية الشعبية، وخصائصها، وتقديم تحليل لبعض نماذجها.

هذا، وقد دارت مناقشات حول العامى/ والشعبى وإشكالية المفهوم، ونقل جزءاً من هذه الحوارات: د. مدحت الجيار طرح ما يلى: هناك تداخل، فيما بين العامى والفصحى، وتداخل بين العامى والشعبى، ثم تداخل عام بين كل ما هو مكتوب بلهجة غير فصيحة، وبين ما كتب بلهجة فصيحة. وأنا لا أجيّب الآن، ولكن هل نستطيع أن نحدد المفاهيم ولو بأن نبدأ بالكلام عن هذا المشروع لتحديد المفاهيم التي تتداخل، وينتج عن تداخلها التصنيفات التي تصنف الأشكال الشعبية، والفنون الشعبية، والآداب الشعبية، والشعر الشعبى، وغيره من الأشكال المنسوبة إلى لغته أو المنسوبة إلى مكانه.

وقد عقب أ. صفوت كمال على الأفكار التي أثيرت في النقاشات حول العامى/ والشعبى قائلاً: في الحقيقة إننا دائماً ما نعمل تفرعات غير واقعية، حتى في استخدام مصطلح عامى. لا توجد عندنا عامية محددة، فعامية رشيد غير عامية دمنهور، غير عامية البدو، هذه لهجات. والعامية، كما تعلمنا، تولد لكي تموت.

الناحية الثانية، لفظ شعبى، وجدت د. مرفت قد أشارت إلى الذات الفردية والذات الجماعية، أنا «حستعمل تعبير» د. مصطفى سوف، حينما تكلم عن الفن الشعبى بصفة عامة وقد قال إن الفن الشعبى هو تعبير عن «الأنا» التي تعيش في الـ «نحن»، هذا يمكن أن يحدد لنا حالة الإبداع فيما يسمى شعبى، وليس فقط في الشعر.

إذن، لا يجب أن نقحم لفظ عامى على لفظ شعبى، فيوجد عندنا شعر فصيح شعبى، حيث وردت إلينا أشعار فصيحة من العصر الجاهلى، مجهولة المؤلف، هذا إذا وضعنا مجهولية المؤلف أساساً في أن يكون شعبياً.

وننتقل لليوم الثالث في جلسته الأولى التي تمت تحت عنوان «امتدادات بيرمية، قدمت أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. خليل الشيخ (الأردن). كان البحث الأول مقدم من د.

يسرى العزب عن «لغة بيرم وأثرها في الإبداع العامي المعاصر». تناول البحث دراسة اللغة التي كتب بها بيرم أعماله، وكيف وصلت هذه اللغة إلى درجة عالية من الانتشار والتأثير، حيث حققت مستوى رفيعاً من الرقي، وحين راعت مبدأ العموم في توجهها. ثم تناول التوظيف الجيد لكل المزايا التي تمنحها المستويات اللغوية القائمة في عصر بيرم في بنائه للجملية الشعبية، وتوظيف العبارة، ورسم الصور والمواقف.

أما البحث الثاني، فقدّمه د. وجيه فانوس (لبنان) عن «بيرم و الزعنى - مقارنة في الشعر المدني». قدم البحث في قسمين؛ الأول: تناول قضايا العلاقة بين العامي والشعبي، والخط في المصطلح، وخصوصية المدينة في تشكيل ما هو شعري في الأدب العامي، أو أي مجال آخر، ووجود بيرم والزعنى في المدينة، ثم تقديم تحليل عن محلية العامية، وشمولية المدينة في الشعر الشعبي/ العامي، معتمداً منهج البنائية السيميائية، وذلك في شعر كل من بيرم، والزعنى.

أما الورقة الثالثة، فقدّمها أ. لطفي سليم بعنوان «بيرم بين سابقه ولحقه». تناول فيها مكانة بيرم بين زجالي عصره، وأسباب تفوقه.

أما البحث الرابع، فقدّمه د. فاروق أحمد مصطفى بعنوان «لغة الموالد وبيرم التونسي». تناول البحث أهمية التفكير الاجتماعي للغة بفرعيها، العامية والفصحى، وعرض للاحتفال بالموالد، وأشار إلى المجالات المختلفة للغة العامية والفصحى في هذه الاحتفالات. كما قدم نماذج لهذه المجالات واستخدامات اللغة فيها.

أما الجلسة الثانية في هذا اليوم، فكانت عن «سؤال اللغة». وكما سبق في العرض، فإن موضوعات أبحاث هذه الندوة كانت قد رحلت للجلسة الأولى نظراً لاعتذار بعض المشاركين، وقد خصصت لشهادة الشاعر محمد بغدادى، وقد تناول، في شهادته، تجربته في كتابة شعر العامية، وتجربته في إصدار مجلة ابن عروس، وأسباب توقفها.

الجلسة الثالثة تمت تحت عنوان «في الوسائل الشعرية». قدمت بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة المفكر المصرى محمود أمين العالم. البحث الأول قدمه د. جورج زكى الحاج (لبنان) عن «أوزان الشعر اللهجي، مقارنتها في مصر ولبنان بأوزان الخليل الفراهيدي». دار موضوع البحث حول قضيتين؛ الأولى عن علاقة اللغة المحكية بالفصحى، وتناول فيه استقلالية العامية المحكية، (باعتبار أن المحكية ليست الفصحى التي دخلها الفساد والرطانة، وإنما لغة قائمة بذاتها)، القضية الثانية

عن التوأمة، أو ما يشابهها، بين أوزان الشعر اللهجي في لبنان ومصر من جهة (المواويل البغدادية)، وأوزان شعر الخليل الفراهيدي من جهة ثانية. البحث، قدمه د. عبد الرحمن أيوب (تونس)، وهو محاولة تنظيرية عن «الذاكرة الجمالية التي تنتج الشعر والنثر - محاولة ربط الذاكرة باللهجات»، عرض في بحثه لعشر قضايا، هي: حول اللهجات من حيث الثبات والاشتراك، والتحول، ثم الذاكرة الآنية والذاكرة الدائمة، ثم تحدث، استنتاجاً لما سبق عن الاستحراز اللساني، وظاهرة التراكم الدلالي، تلى ذلك عرض لمفهومي الزمانية والمكانية، وعارض كل ما جاء في بحث د. جورج زكى عن المقطعية، ثم تناول قضية الجذر اللساني معتبراً إياه أس الذاكرة اللسانية، بعد ذلك تناول قضية الفصحى والعامية، وقضية التجاور اللساني، والازدواجية اللسانية والازدواجية الذهنية. وأخيراً، اختتم بحثه بقائمة قصيرة عن الصدق النصي، والخيانة النصية.

البحث الثالث قدمه د. مدحت الجيار بعنوان «الطاقات الصوتية في شعر العامية المصرية». ناقش في بحثه التقنيات الداخلية للنص العامي من خلال دراسة شعر العامية المصرية، الذي اعتبره ريشاً لشفاهية الشعر العربي القديم من ناحية، ولشفاهية الشعر الشعبي من ناحية أخرى، مطبقاً هذه التقنيات على نماذج من شعر العامية.

البحث الرابع لمسعود شومان عن «تناص بيرم مع الإبداع الشعبي». عرض فيه علاقة بيرم بالآخر/ الآخر الشعبي، المتمثل في النصوص الشعبية. وتناول الفروق الاصطلاحية بين الشاعر الشعبي، وشاعر العامية، والزجال. ثم تناول العنصر الشعبي، والموال، وتناص أزجال بيرم مع الموال بأشكاله المختلفة.

اليوم الرابع والأخير، عقدت فيه جلستان، الأولى تحت عنوان «شعر المواطن العربية، والثانية تحت عنوان «الشعري والاجتماعي». في الجلسة الأولى قدم ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. السعيد بدوي، البحث الأول، قدمه د. محمد ولد بو علييه (موريتانيا) عن «الأدب اللهجي: موريتانيا نموذجاً». عرض فيه بحثه على خمسة أقسام، الأول، مقدمة عامة عن الأدب اللهجي بوصفه إبداعاً يتمتع بعراقة في كل الأقطار العربية، الثاني، بحث المؤثرات الأجنبية على الأدب اللهجي في موريتانيا شكلاً ومضموناً. القسم الثالث، نشأة الأدب اللهجي الموريتاني وعلاقته بالحضارة الزنوجية المجاورة، وارتباط الشعر اللهجي بالغناء والموسيقى. الرابع، بحث في

نظام الأدب اللهجي مقارنة بالأدب الفصيح، القسم الخامس والأخير تقديم نماذج للشعر اللهجي الموريتاني، مع مقارنة بالنماذج في الأدب الأخرى، والبحث فيه باعتباره أدب رؤيا.

البحث الثاني قدمه أ. على المرموري (تونس) عن «الشعرية في الشعر الشعبي التونسي» - أحمد البرغوثي نموذجاً. تناول في البحث بعض الإشكاليات المطروحة على النص الشعري الشعبي، من خلال ميكانيزمات المدرسة الشعرية وذلك في مبحثين؛ الأول: يبحث في نمطية الصورة البلاغية - الشعرية داخل المدونة الشعرية لأحمد البرغوثي، والثاني، يبحث في منطقية الصور الشعرية.

الورقة الثالثة قدمها أ. إبراهيم بلوشة تحت عنوان «حول الشعر الشعبي الفلسطيني». تتبع فيها المراحل التاريخية التي مر بها هذا الشعر، وذلك في ثلاث مراحل؛ الأولى قبل الانتداب البريطاني على فلسطين وبعده، الثانية، منذ صدور وعد بلفور، والمرحلة الثالثة ما بعد ١٩٤٨.

أما الجلسة الثانية والأخيرة في الندوة القومية الموسعة التي عقدت تحت عنوان «الشعرى والاجتماعى»، فقد أثارَت نقاشات واسعة حول موضوعات الأبحاث الثلاث المقدمة فيها. وقد رأس الجلسة د. أحمد أبو زيد. البحث الأول تقدم به د. محمد البحرى (تونس) عن «إشكالية الوعي والفعل الثقافى عند بيرم». عرض فيه مقولات ثلاث هي؛ الوعي، والحرية، والفعل الثقافى، بالنسبة لوعي بيرم التونسي، وكيف استطاع بيرم، من خلال اختياراته، وتأثيره فى الواقع الثقافى الحى، أن يدرك خصائص الصراع الثقافى والحضارة بين الشرق والغرب، وكيف أن بيرم صاحب الثقافة الشعبية الأصلية استطاع أن يطور وعى هذه الثقافة، وحول سلطة المعرفة عن الثقافة النخبوية، إلى الثقافة الشعبية.

أما بحث د. عبد المنعم تليمة المقدم تحت عنوان «شعر العامية المصرية - حدثاته وحدائه المجتمع»، فقد تناول فيه قضيتين، الأولى قضية البنية التاريخية الثقافية المصرية، وقضية تحديث المجتمع. فى القضية الأولى وصف البنية المصرية الثقافية بأنها بنية إبداعية أساساً. كما تناول اللغة، والعامية خلال هذه البنية التاريخية الثقافية، فقال:

«... اللغة ليست واقعة من الوقائع، أو حدثاً من الأحداث، أو أداة من الأدوات، إنما هي الوعاء الحافظ لتجربة الجماعة فى التاريخ، وهى عماد التماسك الاجتماعى، والتطبيع الاجتماعى. وإذا أردنا أن نتحدث عن العامية فلا بد - إذن - أن نعرضها على البنية المصرية بكاملها. بمعنى، إذا كانت مصر

الراهنه هى حصيلة تفاعل، وليست حصيلة جمع لثقافات، وأبنية قومية، وشعوب، ومذاهب، وعقائد، عبر سبعة آلاف سنة. إذن فالعامية المصرية هى كذلك. هى حصيلة تفاعل هائل جداً من اللغات القديمة، والوسيطه، والحديثه، وإذا كان القانون التاريخى لمصر هو التفاعل، فقانون العامية المصرية هو التفاعل، فالعامية المصرية حصيلة تفاعل لغوى».

ثم تحدث عن الأدب العربى قائلاً: فى تقديرى أن الأدب العربى هو كل نص شفوى أو مدون من وادى الرافدين، وادى النيل، والشام، وجزيرة العرب. فالأدب القديم الملحمى والدينى، النصوص الملحمية، جلجامش وإيزيس وكذا، هى الأدب العربى القديم، وأدب ما قبل الإسلام، صلب - بغض النظر عن اللغة - فى الأدب العربى الذى نعرفه باللغة العربية.. فهذه الإبداعات السابقة، لا يمكن أن تكون قد فُتت، حتى لو تراجعَت لغاتها؛ فالمثل الأعلى الجمالى ما يزال مطرد ومستمر.. هذا هو الأدب العربى فى اتساعه وفى خصوصيته.

والأدب العربى الفصيح ليس إلا أحد الروافد، رافد موجود لظروف تاريخية، وتطوره معروف.

والذى يريد أن يؤرخ للأدب العربى، لا يستطيع إلا أن يمحوره حول العامية المصرية؛ لأن العامية المصرية تبتدئ فى السير، والملاحم العظيمة، وفى القصص الشعبى.

ثم تطرق إلى قضية تحديث المجتمع، فقال: إن تحديث المجتمع المصرى قام على أربع غايات هى: تحرير الوطن من المستعمر، وخروجه من العلاقات الكلاسيكية الريفية الإقطاعية الوسيطة، وتعقيل الفكر، وتوحيد الأمة..

وعندى أن الأدب المصرى بالفصحى عكس هذه الغايات عكساً رقيقاً فى: «اللهم ولى من يصلح»، وأشواقه فى المسند العادل، شعر العامية هو الوحيد الذى كسر هذا، شعر العامية المصرية، هو الشعر الوحيد الذى وقف، وانتفض منتصباً فى وجه الديكتاتورية.

أما البحث الثالث، فكان للدكتور سيد البحراوى بعنوان «سلطة العامية، وعامية السلطة». عرض فيه لتعريفه لمصطلح العامية، وعلاقة شعر العامية بحركة التحرر الوطنى منذ الأربعينيات إلى الآن، وموقف شعراء العامية الآن من السلطة، ومن الشعب، ومن الشعر.

فقال: حينما استخدم مصطلح سلطة العامية، أقصد أن هذه العامية تمتلك سلطتها من قدرتها على أن تستوعب مجمل التراث الشعبى المصرى طوال التاريخ، وأن هذه العامية

المصرية تمثل بنية الاستيعاب والتمثل، وإعادة صياغة مجمل العناصر الثقافية والحضارية المختلفة التي عرفتها مصر، ووضعتها في نسقها الخاص المتميز، والمختلف، وبالتالي أسميها عربية مصرية، لكن أنا أعلي فيها الطابع المصري أكثر من اعتبارها لهجة من اللهجات العربية، ومن يمتلك هذه العامية ويعرف طاقاتها الإبداعية، فإنه يمتلك ثروة كبيرة أسميها صوت الشعب، ورغم أن هذه العامية لغة الجميع، إلا أن المصريين لم يكونوا أبداً كتلة واحدة طوال التاريخ، بمعنى أن المصريين انقسموا إلى حاكم ومحكوم، لذلك سعت السلطة طوال تاريخها إلى أن تستولي على إبداعات الشعب، وتحاول أن تحولها لصالحها، ومن هذه الأشكال الزجول بصفة خاصة، ثم تطرق إلى علاقة حركة التحرر الوطني بشعر العامية المصرية، فقال: إن حركة التحرر الوطني منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات، نجحت لأنها كانت ذات امتدادات في الحركة الشعبية، نجحت في أن تجتذ عددًا كبيرًا من شعراء العامية ليكنوا الوسيلة بينها وبين الطبقات الشعبية، والمقولات، والمفاهيم، والمشاعر، والعواطف، والتقنيات التي استخدمها شعراء العامية منذ فؤاد حداد، وصلاح جاهين، ثم الجيل التالي لهم، كانت متقاربة إلى حد كبير مع مجمل المقولات التي قالت بها حركة التحرر الوطني. غير أن تحول هذه الحركة عبر توليها السلطة، وتحول السلطة نفسها عن قيم حركة التحرر الوطني، قادت الشعراء إلى الانفصال عن سلطة الشعب، وعاميته، ليميلوا إلى تحقيق صوت السلطة، سواء على نحو مباشر، أو غير مباشر. غير أن هناك أجيالاً أحدث قد صممت عن قول الشعر تعالياً على هذه النعبة، أو لجأت إلى سلطة الشعر في ذاته باعتباره فناً تعبيريًا، وليس وسيلة لصياغة آمال الشعب وطموحاته، أو لخدمة السلطة.

وقد فتح د. أحمد أبو زيد النقاش حول الأبحاث الثلاثة قائلاً: إن المحاضرات الثلاث كانت مليئة جداً بالمسائل التي تستحق منا أن نناقشها. وفي تعليقه على بحث د. تليمة، قال: أقوم بالإشراف على بحث عن رؤى المصريين في المجتمع المصري، وتتطرقنا فعلاً إلى أن العامية المصرية كما ينطق الفلاح المصري المادي أعمق بكثير جداً جداً، وتفتح مجالات أوسع بكثير جداً، مما نستطيع أن نصل إليه عن طريق الفصحى، وذلك لأنها ليست ناعسة من وعي هذا الرجل، وإنما من كل التاريخ والتراث الذي يملكه دون أن يعي، ولكنه يعبر عنه بأسلوبه الخاص.

ثم تحول قول الدكتور أحمد أبو زيد إلى التطبيق على البحث المقدم من د. سيد البحراوى قائلاً: أثارته هذه

المحاضرة عدداً من المشكلات، الدور الذي يلعبه شعر العامية نحو التعبير عن صوت الشعب، هل هو صوت الشعب أم أنه انحرف عن هذه المسألة. هذه المشكلة التي شغلت جانباً كبيراً من التاريخ المصري الحديث، ثم انحرف شعراء العامية عن هذه الرسالة السامية، نحو الممثل الفنى. وهل يا ترى مطلوب من شاعر العامية أن يكون دائماً صوت الشعب، أو أن يكون أحياناً صوت نفسه؟ هذا يعنى مسألة الذاتية والموضوعية يجب أن تثار. وكانت الأسئلة الموجهة للدكتور تليمة عن قوله أن من يريد أن يؤرخ للأدب العربى، عليه أن يتمحور حول العامية المصرية، وقد لاقى هذا الرأى اعتراضاً من كل من د. عبد الرحمن أيوب، ود. محمد ولد بوعلية.

السؤال الثانى له أيضاً حول قوله أن الفصحى نادت بالديكتاتورية، وأن العامية المصرية، وحدها، هى التى تصدت للديكتاتورية. وكان تسأل د. عبد الرحمن أيوب: هل العامية المصرية مثل بقية الآداب العربية؟ هل فى جانب منها ليست تلك العبارة المطالبة بالبطل المفقود، فهى لم تناد بالبطل للإطاحة بالديكتاتورية، وإنما تنادشه أن يأتى.

الكلمة الثالثة كانت للشاعر سمير عبد الباقي للرد على د. سيد البحراوى عن تحول شعراء العامية المصرية، وتخليهم عن الدفاع عن قضايا الشعب، وانجائهم لكتابة الأغاني. نوجز رده فيما يلى: إن أروع ما كتب فى شعر العامية المصرية كتب فى السبعينيات، حتى من انتقلوا إلى كتابة الأغنية. كان «بوابات العالم الثالث»، و«الممنوع والمشرع»، للأبنودى، «كتابات»، فؤاد حداد الأخيرة التى لم ينشر معظمها، شغل فؤاد نجم، وأعمالى.

البحث عن عوامل الذكوى فى الموقف، وليس فى الجذر الطبقي للشاعر، أى إن الذكوى والاكتئاب يبحث عنه فى المستينيات وفى السبعينيات، وفى مسحة الموقف الذى كان متخذاً فى هذا الوقت. يعنى أن هذه الأمور أكبر من مجرد أنها ترتبط بالسياق.

الموضوع الثالث بالنسبة للأغنية، طول عمر الأغنية جزء أساسى من الإبداع الشعبى، بديع خيرى كل ما عمله أغاني، فكلمة أغنية، هنا، توحي بالابتذال، والدونية. وأنا، على العكس، أعتبر إبداعات سيد حجاب فى أغنية الأطفال عمل رائع، ويجب أن يدرس، وأغان كثيرة للأبنودى ليست أغاني استهلاكية. أما مسألة الانتقال من حركة التحرر الوطنى إلى فئة أخرى، أو لطيفة أخرى مضادة، أو لموقع سياسى آخر، فهى مسألة أيضاً خارج إطار الفن، ويحتاج لأن تدرس على

ضوء تكوين الشاعر، وبنائه؛ ذلك لأن إطلاق الأحكام
بعمومية فيه ظلم كبير للإبداعات التي تمت في السبعينيات،
والثمانينيات، وحتى التسعينيات.

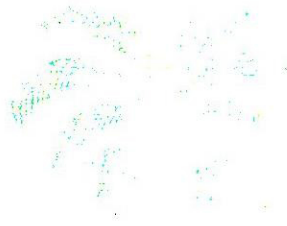
كان هذا موجزاً للأبحاث والدراسات التي قدمت للدوة
القومية الموسعة للاحتفال بذكرى «بيرم التونسي»، والتي دارت
فيها حوارات جادة، وقدمت فيها أبحاث ذات أهمية كبيرة لكل
من يهتم بقضايا شعر العامية والأدب الشعبي. وقد لفتت الدوة
الانتباه إلى التالي:

١ - أن مصطلحات الأدب الشعبي يحتويها تياران كبيران،
الأول يرى أن المصطلحات قد حُددت، واستقرت، وما علينا إلا
أن نعود إليها، والثاني يرى أن المصطلحات ما تزال تحتاج إلى

مزيد من التدقيق والفحص في ضوء التقدم العلمي والمناهج
العلمية الحديثة، ويسعى إلى تقديم رؤية للأمر.

٢ - أن شعراء العامية المصرية يحتاجون إلى المزيد من
الحوار حول قضاياهم مثل شعر العامية وعلاقته بقضايا الوطن
والمجتمع في المرحلة الراهنة، ووجود أم عدم وجود حركة
نقدية موازية لتطور شعر العامية المصرية، وقضية النشر
بالنسبة للشعر المكتوب باللغة العامية.. إلخ.

٣ - إنتاج بيرم ما زال هناك من يدرسونه، ويكتشفون
جوانب، في أعماله، جديدة من خلال المقارنات، والرؤى
والمناهج الجديدة، بما يعنى ثراء هذا الإنتاج وحياته
الخصبة.



بانوراما ..

فن فن العرائس

ناهد شاكر محمد

بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا، أقامت الفنانة «سهام على ميلاد»، معرضها الشامل المتميز عن العرائس التي استوحيتها من التراث الشعبى المصرى، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى، وذلك فى الفترة ما بين ١٠ حتى ٢١ أبريل ١٩٩٦، وهى أعمال تمثل جميع مراحل مشوارها الفنى، منذ تخرجها فى المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن، بدءاً من أعمال التصوير فى فن الصورة الشخصية (البورتريه)، والمناظر الطبيعية التى سجلتها بالألوان الزيتية والمائية والباستيل.

إضافة الخيوط المتنوعة، بأساليب مختلفة، لإبراز الملابس وقرن الخيط لخدمة جماليات العمل الفنى.

ولقد تميز المعرض، الذى أقيم فى دار الأوبرا فى الفترة من ١٠ إلى ٢١ أبريل ١٩٩٦، بحشد هائل من العرائس، حيث تم تسمية هذا المعرض «بانوراما فى فن العرائس - سهام على ميلاد»، مما يكشف عن مدى الارتباط الوجدانى للفنانة بهذا الفن، والذى تتميز فيه كل عروسة من هذه العرائس بشخصية منفردة لها كيان خاص بها. وبسؤالنا للفنانة عن هذا الحشد، أجابت بأن «العرائس امتداد لموضوع قديم قدم التاريخ، مارسه البشرية على اختلاف حضارتها وثقافتها، واختلف فيه دور العروسة، تبعاً لظروف كل عصر، بدءاً من العصر البدائى، حتى عصرنا هذا.

وفى هذه اللوحات، يظهر اهتمام الفنانة بالطبيعة. وفى أعمالها التى نفذتها بطريقة الخيالية، ظهر تأثرها بفنون التراث القبطى والإسلامى، حيث مزجت فيها إحياءات من الجداريات الشعبية، مع رموز وأشكال من التراث المصرى الشعبى، بما تحمله تلك الرموز والأشكال من قيم تشكيلية، تم التعبير عنها من خلال الكتابات والرموز الشعبية.

وتتميز الفنانة فى أعمال الخيامية بقدرتها على تحويل العمل فى المشغولة الفنية إلى جدارية تصويرية مدفذة بقصاصات من الأقمشة، ومستعينة ببعض الشرائط والمنسوجات التقليدية، مثل أقمشة السروج والشرابات المستخدمة فى سروج الخيل، حيث توظفها توظيفاً حديثاً، مع

وكانت أعمال السحر للتغلب على قوى الشر أو المجهول، أو التقرب إلى الآلهة، بتقديم القرابين، أو أداء الطقوس الجنائزية، أو الدينية، كانت من أهم الإحياءات في عالم العرائس.

كذلك كان للعروسة دور في تسجيل الحياة اليومية، كما أن الدمى التي يلعب بها الأطفال كانت موضوعاً من أهم الموضوعات.

وكان للوجود الذي حققته العرائس في كل الحضارات السابقة أثره الكبير على أعمالى، وقد دفعنى ذلك إلى البحث والعودة إلى أيام أن كان الإنسان البدائى يسكن الكهوف، أو فوق قمم الأشجار، ليحتفى من تقلبات الجو وعوامل الطبيعة، أو هجمات الوحوش المفترسة.

وقد لجأ الإنسان البدائى إلى عمل أشكال من الطين أو العظم أو الخشب، غير واضحة المعالم، ترمز إلى كائنات غيبية، تجمع بين الشكل الآدمى والحيوانى، وغير مكتملة الأطراف والملامح، يقرأ عليها تعاويذ، يعبر فيها عن خوفه أو رغبته فى التغلب عليها، وعلى قوى الشر التى تكمن فيها ولا يعرف لها تفسيراً. ويعتقد أنه بتقديم هذه التماثيل، يستطيع أن يتقرب إلى الأرواح الشريرة ويتقى شرها، وكذلك بتقديم القرابين إلى الآلهة وعبادتها.

وفى العصر الفرعونى، لعبت العروسة دوراً فى مجال الاحتفالات الدينية، كذلك عرفت الدمى التى يلعب بها الأطفال، ويوجد نماذج منها فى المتحف المصرى. أما النماذج الخشبية، التى تماثل الخدم الذين يقومون بالأعمال اليومية، فقد كانت تدفن مع الموتى ليقوموا على خدمتهم عند البعث.

وفى العصر القبطى، كانت العرائس الملونة تصنع من الخشب أو العظم أو العاج، وهى أشكال تجريدية للأجسام الآدمية، وقد وجدت فى المقابر القبطية بأعداد كبيرة كصل إلى المئات، وسميت بالونيسة؛ أى التى تقوم على مؤانسة المتوفى فى حياته الأخرى.

أما عرائس المولد، المصنوعة من الحلوى، فقد عرفها الإنسان المصرى المسلم فى العصر الفاطمى، وهى من الدمى التى تتميز بها مصر وحدها، وانتشرت فى الاحتفالات والمناسبات الدينية، كمولد النبى (صلى الله عليه وسلم)، وأولياء الله الصالحين، وأضافت الفنانة إن هذه العرائس كانت بعض المصادر التى استوحيتها فى بعض موضوعاتى. وبما أن للعروسة دوراً مهماً فى التعريف بعبادات وتقاليد وأعياد وأزياء أى شعب، فقد وجدت المادة الخصبة فى استلهاهم هذه المظاهر. فالعروسة تحمل الكثير من الخبرات التاريخية والأسطورية والفنية، وهى مخزن معبأ بالخبرات. وقد حرصت

فى أعمالى على إضفاء الاهتمام بالقيم الفنية الخاصة التى تعتمد على خصوصية المظهر شكلاً ولوناً وتنسيقاً.

وقد استلزم إخراج العروسة فى شكل متقن وأنيق وجميل معالجة شتى الخامات المتنوعة، واستخدام الأدوات والعدد اللازمة لتشكيل هذه الخامات.

وقد حرصت على ممارسة العمل واكتساب الخبرة فى مجالات الفنون التطبيقية اللازمة لإخراج العروسة فى مظهرها الأنيق، كالخزف وصياغة الحلى وحياكة الملابس ونجارة الأثاث وتوليف الخامات توليفاً جيداً يقوم الجزء فيه بخدمة الكل.

وقد انصهرت كل هذه الخبرات فى بوتقة العرائس، وساهمت فى إبراز كل شخصية منها بأن يكون لها كيان تشكلى محمل بجميع القيم الفنية التى يحملها أى عمل من فنون التعبير المختلفة، وفى أثناء التجوال بين معروضاتها، ونأمل هذه الأعمال الفنية، ظهرت واضحة درجة الإتيان العالية فى تنفيذ هذه العرائس، وخبرة الفنانة الواعية المدركة لكل التفاصيل الدقيقة، بالإضافة إلى أناقة الملابس، والاهتمام الواضح بمكملات الزينة والحلى، والاهتمام بأدق التفاصيل الخاصة من تصفيف الشعر وأغطية الرأس، مما يؤكد نفاذ بصيرة الفنانة ووعيها بدقائق وتفاصيل الأزياء المميزة لكل إقليم، وإبرازها فى أسلوب فنى مبدع يجمع بين الدقة والرفاهية، بالإضافة إلى اهتمام الفنانة بدراسة الحياة الشعبية المصرية الأصلية بكل معالمها وتقاليدها وأعيادها ومناسباتها الاجتماعية وملاحمها البطولية وأساطيرها. فاهتمام الفنانة بدراسة الأزياء الخاصة بكل منطقة - كما فى المجموعات التى تمثل الواحات وسيناء ومرسى مطروح - نلاحظ الاهتمام بأن التفاصيل، لإبراز سمات كل عروسة وخصائص المنطقة المعبرة عنها.

وبالإضافة للأعمال التى تعبر عن الاهتمام بالحياة اليومية العادية للبيئة الشعبية، مثل: التجمعات على المقاهى، حرصت الفنانة على تقديم كل التفاصيل التى تحوط عرائسها كالمندحة والكراسى والشيشة. وفى هذه المجموعات، تتضح مهارة الفنانة فى المشغولات الصغيرة تتضح وتتأكد دراستها لكل الحرف والمواد المستخدمة فى تكوين أعمالها الفنية من المعادن وأدوات النجارة، مع الاهتمام بدراسة التشريح من حيث دقة وضع كل حركة التشريح وأوضاع العرائس وإيماءاتها أو اتجاهاتها، سواء فى وضع الوقوف أو الجلوس، ومما يضافى حيوية فنية على هذه القطع النحتية التى تكون مجموعة عرائسها. أما بالنسبة للعبادات والتقاليد، فلم تترك الفنانة موضوعاً مثل زفة العروسة إلا وقدمته بكل التفاصيل،

لعرائس مصرية ومجموعة من المأثورات لعناصر من الفولكلور المصري العريق.

ولقد اهتمت الفنانة سهام على ميلاد منذ دراستها للفنون الجميلة، وحصولها على دبلوم المعهد العالي للفنون الجميلة عام ١٩٤٩ ثم إجازة التدريس عام ١٩٥٠، بالإبداع الشعبي المصري والحياة المصرية بمكوناتها البيئية من طبيعة وإنسان، وسجلت ذلك بمختلف وسائل التعبير الفني، وشاركت في عدد من المعارض الفنية في مصر والخارج، وشاركت في المؤتمر الدولي للعرائس بنيوجيرسي بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٦، حيث أقامت معرضين أحدهما في نيوجيرسي عام ١٩٧٦ وحصلت على ثلاث جوائز، أما الثاني فكان في واشنطن في المكتب الثقافي المصري عام ١٩٧٦. وسجل اسم الفنانة في الموسوعة البريطانية من جامعة كامبردج بإنجلترا.

وهي عضو في عدد من الجمعيات الفنية، وحصلت على عدد من الجوائز منها جائزة أولى في مسابقة العرائس بأخبار اليوم عام ١٩٦٥، وميدالية ذهبية للمعرض الأول للعرائس بجمعية محبي الفنون الجميلة عام ١٩٧٢، وجائزة أولى للمعرض الثاني للعرائس بجمعية محبي الفنون الجميلة عام ١٩٧٣، وجائزة تقديرية من المعرض السادس للتذكارات السياحية عام ١٩٧٢، وجوائز من الجمعية الأمريكية في المؤتمر الدولي للعرائس بمدينة نيوجيرسي بالولايات المتحدة الأمريكية. وكما تقول الفنانة سهام على ميلاد «إن العروسة تلعب دوراً كبيراً في التعريف بأزياء المجتمعات وتقاليد عاداتها وأعيادها. وقد استلهمت دور العروسة في العصور الماضية، ووجدت المادة الشخصية في الأعياد والتقاليد والقصص الشعبية والملاحم البطولية. وقد نهجت نهجاً جديداً في مجال العروسة الشخصية، واستلهمت حياة المشاهير، بالإضافة إلى تصوير البيئة المحلية المتميزة.

وأخذت أرقب وألاحظ نواحي النشاط الحياتية، وأدقق وأستوعب مظاهرها في ملامح الناس وملابسهم وأعيادهم وعاداتهم وتقاليدهم. واستلزم إخراج العروسة في شكل متقن جميل إبراز القيمة الفنية التي تتوافر في فن التصوير والنحت والزخرفة وعدد من الفنون التطبيقية. وقد استدعى الأمر معالجة خامات متعددة واستخدام العدد والأدوات اللازمة لتشغيل هذه الخامات وقد وجهت للنفس عدة أسئلة:

هل العروسة عمل تسجيلي؟ هل العروسة عمل نحتي؟ وهل هي عمل تصويري؟ أم أنها عمل زخرفي؟ وأعتقد أنني أجبت عن هذه الأسئلة من خلال مجموعة العرائس التي ابتكرتها على مدى ٢٥ عاماً أمضيتها في البحث عن تاريخ العروسة المصرية، والعثور على جذور عميقة لها، مما مكنتني من أن أحقق طابعاً مصرياً صحيحاً.

سواء في حفلات الزفاف أو المناسبات المختلفة والعروض الفنية، مثل: رقص الخيل، بالإضافة لصورة من الحياة اليومية، مثل: العودة من السوق وغير ذلك من ممارسات الحياة اليومية للإنسان المصري. ومن المجموعات المتميزة للفنانة، نجد مجموعة تمثل فرقة حسب الله، وعددهم سبعة موسيقيين. وهم عبارة، عن مجموعة عازفين بزيتهم الرسمي وملامحهم المميزة، يقومون بالعزف كل حسب آله. ونجد أيضاً عازفي الربابة، بزيتهم والآتهم التقليدية، وغير ذلك من نماذج تبعاً للموضوع الذي تم تناوله، فمثلاً عروسة المولد شكلتها الفنانة بأساليب متنوعة لتعطي معالجات لشكل عروسة المولد التقليدية. فالعروسة الشعبية للفنانة سهام شخصية مفردة ولها كيان متميز لا يتكرر. وفي الواقع، إن نشاط الفنانة لم يقتصر على الموضوعات الشعبية فقط، بل امتد إلى الشخصيات العامة التي تركت آثارها في وجدان الشعب المصري، وأثرت في الحياة السياسية والأدبية والفنية بجهودها المتنوعة، مثل الأستاذ توفيق الحكيم، والرئيس الراحل أنور السادات، والأستاذ الفنان حامد سعيد، والسيدة أم كلثوم، وذلك بالإضافة إلى عروسة شخصية للفنانة نفسها.

وكما قال الأستاذ حامد سعيد بأن الأستاذة سهام على ميلاد وفقت في تحقيق فن عرائس مصري جديد، بعد أن وهبته حياتها وعملها، بعقلها، ويقبلها وبصاها ونظرتها المتعمقة المحبة للحياة ونقدها المتعاطف، وصيغتها المتعمقة، وأبعاد إدراكها، التي قل أن تتوفر على وفاق لإنسان كما توفرت وتوافقت واتسعت في وحدة واحدة، نابضة بالبهجة والدقة والدعاية والفردانية الجديدة، البعيدة عن النمطية والسطحية التي يكاد تفرض وجودها على هذا الفن. فن العرائس - المنتشر على مستوى العالم، وفي عصور من التاريخ عديدة، تنبض أعمال هذه الأستاذة بحيوية ذاتية لها فاعلية يتأثر بها من يعرف كيف يتودد إلى هذه الأعمال برؤية متأنية وحب شديد ومعرفة حقيقية لزوايا النفس التي تهفو لسواء القيم أو المعاني التي شحنت بها مفردات هذا العالم: عالم سهام ميلاد.

ولو أمكن التواصل مع هذه الأعمال والكشف عنها وتسجيلها، لأمكن لكثيرين أن يتعرفوا على فن جديد له عمق فريد في تاريخنا القديم والوسيط. وأضافت الدكتورة نعمات فؤاد في تعليقها على أعمال الفنانة: أحسست وسمعت في أعمالها نبضات القلب المصري في أفراحه وتقاليدته وحياته اليومية. إن مصر تراث وتاريخ وفن ووشى ونممة وتقويض وعطاء موصول متواصل، وليس كالفنان أحد هو أشد حفاظاً على هذا التراث. وفي رأيي للأستاذ حسن عبدالمنعم عن الفنانة، يقول: تقدم لنا الفنانة سهام على ميلاد نماذج جديدة بالإعجاب والتقدير، تعتبر بحق تسجيلاً متمماً بالفن الإبداعي

جداريات الحج

أشرف محمد كحلة

جرت العادة، فى القرى والأحياء الشعبية بالمدن، بأن تزين منازل الحجاج قبل سفرهم لأداء مناسك الحج، أو بعد عودتهم من الأراضى الحجازية المقدسة فتغطى البيوت من الداخل والخارج وكذلك الأبواب والنوافذ. أما الواجحات، فتزين بالرسوم الملونة والكتابات الدالة على هذا الحدث مستخدمين فى ذلك ألواناً هى، فى الغالب، صريحة وزاهية جيرية ممزوجة بالغراء، أو بلاستيكية، أو ألواناً زيتية .

كما نجد رسوم وسيلة الانتقال التى يستقلها الحاج للوصول إلى الأراضى المقدسة لأداء فريضة الحج أو العمرة، وكذلك الزيارة سواء بالباخرة أو الطائرة، وهى وسائل حديثة، وكذلك رسم الجمل؛ رمز وسيلة المواصلات للحج، ومحمل - الحج قديماً .

وقد يقوم الفنان برسم الحجاج يطوفون حول الكعبة المكرمة فى موجات مستمرة لاتنتهى، وتكون هذه الرسومات كلها بمثابة وسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار أو زوجته بأداء تلك الفريضة أو كليهما .

يعتبر المحمل فوق الجمل الذى يقوده جمال ومن خلفه موكب الحجاج من الرسومات الشائعة التى ألفنا رؤيتها على جدران منازل الحجاج .

ولفترة طويلة مضت، كان ملوك مصر يرسلون إلى مكة المكرمة كل عام محملاً يحمل الكسوة المشرفة وهداياهم التى توضع على جمل يزين بأجمل زينة يسير فى موكب عظيم،

ويقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات فى القرى «المبيض» - غالباً - الذى يقوم بعملية الطلاء، أو البعض من أهالى الحاج وأصدقائه، ممن تتوفر لديهم القدرة أو الموهبة فى الرسوم والتلوين، وربما لا يتوفر واحد من هؤلاء، فيأتون بخطط المنطقة - الذى يحترف هذا العمل، إلى جانب أعمال أخرى - أو خطاط من المدن المجاورة، ويتقاضى على ذلك أجراً .

ومن الملاحظ، من خلال النماذج التى شاهدتها وقمت بتصويرها، أنهم يبدعون فى التعبير عن وحدات رسومهم الجدارية التى تنقسم إلى:

أ - وحدات مصورة :

تصور مشهد الكعبة المكرمة وعليها كسوتها الشريفة، أو تصور قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، أو غار حراء، أو عملية ذبح الفداء .

وخلفه موكب الحاج، وكان ذلك من أكثر الاحتفالات التي ينتظرها الناس كل عام، ولها مكانتها وعظمتها لدى جميع المسلمين .

ب - الكتابات :

يتكرر ظهور الكتابات المتعددة، وتشير إلى الآيات القرآنية التي تتعلق بفريضة الحج، مثل قوله تعالى :

بسم الله الرحمن الرحيم ، وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق، الحج، آية ٢٧ .

وقوله تعالى ، وأتموا الحج والعمرة لله ، البقرة آية ١٩٦

وقوله تعالى : ، الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهن الحج فلا رفث ولا فسوق ولا جدال في الحج ، البقرة آية ١٩٧ .

وقوله تعالى : ، ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً ، آل عمران آية ٩٧ .

وقد تكون الكتابات متمثلة في بعض الأحاديث النبوية مثل:

« ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة ، .

« من زار قبري وجبت له شفاعتي ، .

« الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة ، .

وقد تكون الكتابات متمثلة في تلك العبارات الخاصة بهذه المناسبة الدينية المقدسة، مثل :

عبارة « لبيك اللهم لبيك لبيك لا شريك لك لبيك، إن الحمد والنعمة لك والملك، لا شريك لك، .

أو عبارة « حج مبرور وذنب مغفور ، .

أو عبارة « ألف مبروك يا حاج .. أو حاجة ، .

هذا غير عبارات الترحيب والتهنئة للحاج بسلامة الوصول، مع تمنيات العودة بعبارة « يارب بعودة يا حاج ، .

وفي بعض الأحيان، يسجل اسم الحاج على الجدران، وكذلك سنة الحج الهجرية والميلادية .

الحس الفني في الكتابات والنقوش الجدارية

ضرب المصريون بسهم وافر في مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، ووصلوا إلى درجة عالية من الإبداع وروعة التصوير وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط بأسلوب تشكيلي .

وقد لجأ الفنان المصري الشعبي إلى الكتابات الشعبية الجدارية، للتعبير عما يجول بخاطره لموضوعات معينة،

كالكتابات الخاصة بالحج والتي تكون على هيئة تشكيل خطي لوني للتعبير عن تلك المناسبة .

وستعرض ، هنا، لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية الخاصة بتلك المناسبة لإبراز ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظيفتها في الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية عن وجدان الشعب .

١ - الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية :

يعتبر هذا النمط من الكتابات من أكثر الأنماط التي طرقتها الفنان الشعبي حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس والتشريف، وما يحظى به الحاج من احترام في الوسط الاجتماعي الشعبي بصفته سفيراً إلى البيت المعمور .. ومن أجل ذلك أخذ الفنانون الشعبيون يتبارون في التعبير عن أحاسيسهم بمختلف الطرق الفنية التشكيلية الشعبية .

ويظهر التعبير في شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن جموع الحاج الخاشعين ودون التقيد بتفاصيل أو ملامح متخذاً أسلوباً يميل إلى السريالية تارة وإلى التجريدية تارة أخرى دون قصد أو تعمد . ومع وجود الشريط الكتابي فإن الفنان قد خلق علاقة ارتباط بين الطائفتين وما يردونه من أدعية ويتأكد ذلك بوحدة اللون فيهما .

٢ - الكلمات على هيئة تشكيلات فنية :

تكوينات فنية تحاكي بعض الرموز الدينية وعمل بعد آخر في التصميم الكتابي لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى في تكوينات متماثلة أو غير متماثلة أو لفظ الجلالة الله جل جلاله واسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم . وفي بعض الحالات استخدم الفنان الأسلوبين معاً في خط مواز يميل إلى التسطيح، رغم علم الفنان ببعض أصول المنظور وتنفيذه في كثير من الأحيان .

- الوعي التام بعملية الإحساس الفني من خلال تنسيق العناصر المكونة .

- التكوين المتمثل والمنظم الذي راعى فيه الفنان إبراز خطى المحورين الأفقي والرأسي والتكوين غير المتمثل في تشكيل متشابك ومتوازن على المحورين .

- امتزاج الفن الشعبي في بعض التكوينات بالأساليب التعليمية في الخط .

٣ - كتابات قوامها النقش الخطي باعتباره عنصراً مكملاً لفن المرسومات؛ حيث تتجاوز الكتابات وظيفتها الزخرفية أو

تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة .

٥ - الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية :

حيث صور الفنان وسائل المواصلات المختلفة المستخدمة في رحلة الحج، مثل الطائرة والسفينة والقطار والجمال والحصان، واستخدم أسلوباً زخرفياً يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمي، يعتمد على تحليل السطح لمساحات صغيرة مربعة أو مستطيلة ومحددة بلون مختلف .

وقد قام الفنان الشعبي باستخدام الكتابات في صورة زخرفية مكمل للكوين، وهى عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف .

وهناك مجموعة أخرى لعناصر تشكيلية متنوعة لأشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التى تعبر عن دلالات دينية واجتماعية .

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة باعتبارها أسلوباً تعبيرياً يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية التى تمس إحساس ووجدان الإنسان .

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم التصويرية استكمال المراسيم الاجتماعية لمن يقوم برحلة الحج وإعطائه ما يوازيه من احترام فى النفوس، وإبراز القيمة السامية لتلك الفريضة .

الاهتمام بتسجيل اسم الحاج، ضمن الكتابات، احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة عن المناسبة .

التعبيرية المحددة إلى كونها عنصراً تشكيلياً فى منظومة المرسومات الشعبية؛ حيث قام الفنان الشعبي بتشكيل زخرفى متميز اعتمد على اختزال العناصر سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية إلى رموز تشكيلية تنسم بالبلاغة والقوة فى التعبير إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على اختلاف نوعياتها فتتكامل مع التشكيل الزخرفى .

لقد قام الفنان الشعبي المعاصر بتنفيذ صور على جدران بيته تعبر عن رحلة حجه إلى بيت الله الحرام .

ونجد أن هذه الأعمال الفنية الشعبية قد تأثرت بفن المنمنمات واحتوت على الخطوط الإسلامية المختلفة إلى جاذب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد، ويقتصر رسم الفنان على سط رفيع منمق دون الدخول فى مساحات عريضة أو مازنة .

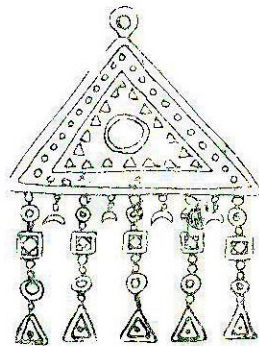
كتب الفنان الشعبي عباراته المأثورة كما نقال فى الحياة العادية دون التقيد بالرسم الإملاى الصحيح .

أطلق الفنان الشعبي خياله فى التعبير عما يجيش بخاطره وما تختزنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفنى والحضارى الطويل .

عند الفنان الشعبي إلى مزج إحساسه الدينى والقومى برمز بلده ووطنه الذى ملأ كيانه، وذلك من خلال وضع النجوم الثلاثة داخل الأملة أعلى القبيلتين مكوناً علم مصر .

٤ - كتابات بأسلوب الحفر البارز والغائر :

حيث استخدم الفنان الشعبي « نكتيك، الكتابة بالحفر البارز والفائر بخامات متعددة منها الحجر والجص والخشب وقد





مكتبة الفنون الشعبية



دخيرة العجائب العربية سيرة الملك سيف بن ذي يزن

عرض: محمد حسن عبد الحافظ

- ١ -

في مقدمته القصيرة، يتحدث الدكتور سعيد يقطين عن انشغاله، في البدء، بعناصر التفكير التي يتضمنها هذا التراث، وانتباهه إلى الكائنات العجيبة والعناصر الخرافية التي لاتزال قيد الاستعمال في لغتنا اليومية: «الغول، الوراق، قلنسوة (طاقية) الاختفاء، العفاريت،... إلخ»، ويبحث عن كتاب يتضمنها، أو يعالجها، على غرار مايتوفر في الثقافات الأجنبية التي سبقتنا في الاهتمام بالبحث في هذا المجال، ففكر، وهو يبحث في السيرة الشعبية العربية، وبخطراتها من النصوص العربية المهمشة، أن يجمع هذه المواد المتفرقة، وذلك باستخراج ما في سيرة الملك سيف بن ذي يزن من «عجائب»، لخصوصيتها في هذا المضمار. من هنا، كان هذا الكتاب الذي يبدأ به طريقاً طويلاً، يستثمر فيه مختلف المصنفات التي تحتشد بها الخزانة المعرفية التراثية العربية المدونة في التاريخ، والجغرافيا، والكونيات، ورحلات وكتب العجائب، والحكايات.... إلى آخر هذا النتاج الضخم الذي قدمته الثقافة العربية في مجال العجائب، والغرائب، والأساطير، والتي اهتم المصنفون العرب المتقدمون برصدها وتدوينها في مصنفاتهم منذ (فهرست) ابن النديم، وحتى (كشف الظنون) لحاجي خليفة (ص٦).

هذا كتاب في تصنيف العجائب والغرائب والعناصر الأسطورية التي تنطوي عليها سيرة الملك سيف بن ذي يزن - تلك السيرة الشعبية التي تحقق اكتمالها التأليفى النهائي بمصر، في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي = القرن التاسع الهجري (١) - وهو كتاب يمثل، في الآن نفسه، بداية لمشروع طموح، يتغيا صاحبه؛ الناقد المغربي سعيد يقطين، البحث والتفتيش في سراديب التراث السردى العربى القديم، والسير الشعبية العربية، معتمداً أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنوي منهجاً في درس نصوص هذا التراث؛ بحثاً عن خصوصيات النصية الداخلية، وبغية ملازمة تقنيات الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنيات والوظائف التي تضمن اتساقها وانسجامها، مستهدفاً الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أى إسقاط خارجي، أو أى ربط آلى بمرجعية تاريخية، أو واقعية، وهو المنظور المنهجي الذي حاول المؤلف تطبيقه، بصورة أجلى، على عمله الأخير المتمثل في خطته لقراءة سيرة بني هلال (٢)، وهي قراءة تشكل، لدينا، نقاط اعتراض أساسية، على المستوى المنهجي والمفهومي، سنطرحها، بعد طرح مجمل ما يحتويه، ويدل عليه، هذا الكتاب الذي هو مدار عرضنا هنا.

الشعري والسردى العربى الحديث، بل الكامن فى الفكر العربى المعاصر أحياناً، من إشارات إلى هذه العوالم الأسطورية. وإذا كان العرب القدامى قد جمعوا هذه المواد، ودونوها لغايات ومقاصد خاصة، فإن كثيراً من الباحثين العرب، والكتاب، حاولوا - بدورهم - البحث فيها ودراساتها. ويذكر المؤلف بعض هذه الإسهامات، وفاته ذكر إسهامات أخرى أكثر أهمية، تناولت هذا الجانب العجائبي من الثقافة العربية، منها: الحكاية الشعبية، للدكتور عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبى، للدكتور عبد الحميد يونس. البطل فى الأدب والأساطير، للدكتور شكرى عياد. عالم الأدب الشعبى العجيب، للأستاذ فاروق خورشيد. رحلة السندباد إلى المغرب، للدكتور حسين فوزى. منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب، للأستاذ ميخائيل جورجى عورا. أساطير شرقية، للأستاذ كرم البستاني. أساطير مصرية، للأستاذ عبد المنعم أبو بكر. أساطير من تاريخنا القديم، للأستاذ كمال الدين الحناوى. عجائب الخلق، للأستاذ جورجى زيدان. صور أساطير وأقاصيص، للأستاذ عبد الحميد سالم. قراءات فى أساطير الشرق والغرب، للدكتور عبد الله حسن المسلمي. فضلاً عن مجموعة الدراسات التى قدمها الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى حول الأسطورة فى التراث العربى، والشعر، والقص، والمسرح.

يأتى هذا العمل، كما يذكر الدكتور يقطين، ليصب فى اتجاه هذه الأعمال، التى ذكرها، أو هى التى دفعته إلى إخراج هذه الذخيرة، ويعدنا بدراسة خاصة، تبحث فى «العجائب فى الثقافة العربية الإسلامية»، التى تشكل هذه الذخيرة، التى يتضمنها هذا الكتاب، مادتها الأساسية.

يحدد مصنف المادة مجموعة غايات، تعمل هذه الذخيرة على تحقيقها، انطلاقاً من عناصر محددة؛ فيمكن أن تقرأ على أنها مجموعة من النصوص السردية، والحكايات القصيرة، وما يجمع بين أجزاء هذه المادة؛ اشتراكها فى احتوائها على (عناصر عجيبة)، وهذا هو العنصر الأول. ومن جانب آخر، تختلف «العجائب»، وتتعدد، فى هذه الذخيرة، وأهم خاصية (٤) تتميز بها، بالمقارنة مع المصنفات العربية الحديثة فى هذا المضمار، هو أنها تصدر مجمعة عن نص واحد، هو «سيرة الملك سيف بن ذى يزن» الذى جعله المصنف أساساً لاستخراج العجائب، وترتيبها، وجعلها قابلة للاستثمار من قبل القارئ العادى، والباحث. أياً كان اختصاصه - والمبدع فى أى جنس، أو نوع، من أجناس الإبداع الأدبى، أو الفنى (تشكيل - سينما - رسوم متحركة)، وهذا هو العنصر الثانى. وفى هذه الذخيرة، يجد كل قارئ،

فى هذه المصنفات، نجد عدداً كبيراً من العناوين، بعضها معروف، وبعضها الآخر مفقود، أو شبه مفقود، ومنها: تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، لأبى حامد الغرناطى. نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر، للدمشقى. عجائب الهند: بره وبحره وجزائره، لبرزك بن شهریار. وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، للقرينى. وخريدة العجائب وفريدة الغرائب، لابن الوردى. كتاب الاستبصار فى عجائب الأمصار، لابن عبد ربه الحفید. التاجر سليمان للسیرافى (ص ٦، ٧). ويمكن أن نضيف بعض العناوين التى لم يذكرها صاحب الكتاب، برغم أهميتها، ومنها: فتوح البهنسا وما فيها من العجائب والغرائب، لمحمد بن محمد المعز. الأسرار عن حكم الطيور والأزهار، للمقدسى. مرآة العجائب، لأبى عبدالله محمد المهتار. مختصر عجائب المخلوقات، لأبى بكر العصفورى. الآيات البينات فى غرائب الأرض والسموات، للهورانى. در الصدف فى غرائب الصدف، لفتح الله الحلبي. عجائب البلاد والأقطار والنيل والأنهار والبرارى والبحار (مجهول المؤلف). التحفة السنية فى النوادر العربية (مجهول المؤلف). مقدمة النيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائب، لجلال الدين المحلى. حديث الملك شرفان ومن بعده من الملوك الذين بنوا الأهرام والسبب الموجب لبنائها وما فيها من العجائب والغرائب والبرابى وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من العجوبات (مجهول المؤلف) (٣). فضلاً عن الكتب والمخطوطات المتعلقة بأحوال بداية الخلق، وأحوال الآخرة، والحروب والفتن، وأخبار إبليس والجن والملائكة، وكتب المناقب، وكرامات الأنبياء والأولياء والصالحين، والحكايات الخرافية والعجيبة، وغيرها من المدونات التى طبع قطاع منها، وبقي القطاع الأكبر منها مخطوطاً، ينتظر من يغامر بطاقاته فى تحقيقها، ودرسها، ونقض تراب النسيان والتهميش الذى أهيل وتراكم عليها عبر الزمن. وفى الوقت نفسه، تظل الثقافة العربية، ذات الطبيعة الشفاهية، تمارس طقوسها الإبداعية فى إنتاج هذا النوع من الإبداع، أو بث هذه العناصر الأسطورية فى إبداعها الشعبى، الشفاهى والمادى، الحى والمتجدد باستمرار، وهو أشد حاجة إلى رصد، إثنوجرافياً، وجمعه من منابعه وسياقاته المكانية والزمانية، وفق شروط علمية رصينة، تنتظمها فرق البحث المدرية تدريباً حقيقياً!

إنه، بالفعل، تراث حى، وفاعل، لايزال ممتداً، وكامناً، فى وجداننا الجماعى، وفى الكثير من معتقداتنا، وسلوكياتنا، ومظاهر حياتنا اليومية. والدليل الأبرز على كمنون هذه العناصر فى الذهنية العربية المعاصرة، ما نجده مضمناً فى الإبداع

كيفما كان مستواه الثقافي، موضوعاً للمتعة (وهى غاية أولى)، والدراسة والتأمل والبحث (وهذه غاية ثانية)، والتخليق في مآهات الخيال العربى، والتخيل الشعبى المبدع (وهذه غاية ثالثة).

ويؤكد الدكتور يقطين أن اختيار سيرة سيف بن ذى يزن لم يأت بلامعنى، فهى تتميز عن مختلف كتب العجائب العربية، وجل المصنفات التى تتضمن العجائب، وكل الحكايات العجيبة. ثم يسوق الدكتور يقطين مجموعة من المميزات البارزة فى هذه السيرة، على النحو التالى:

١ - إن جل المواد العربية العجيبة، التى نجدتها متفرقة فى مختلف المصنفات والحكايات، نجدتها مجتمعة فى هذه السيرة، وهذا ماحدا بالمصنف إلى اعتبارها «ذخيرة، وخزاناً للعجائب، وكأن (مصنف) هذه السيرة، قد استثمر مختلف العجائب العربية المتداولة، ونظمها، ووظفها فى هذه السيرة. ومن ثم، فلا غرابة أن نجد كثيراً من العجائب موجودة، بشكل أو بآخر، وبتحويلات طفيفة أحياناً، وكبيرة أحياناً أخرى، فى مختلف المصنفات العربية القديمة الشئ الذى يجعل سيرة سيف بن ذى يزن، تحقق تفاعلاً نصياً كبيراً مع النص الثقافى العربى، بمختلف تجلياته وبنياته.

٢ - إن مختلف هذه العجائب، جاءت فى قالب سردي مثير وممتع ومتكامل (له بداية ونهاية)، وهى - بهذا - تختلف عن باقى المصنفات التى تقدم العجائب بصورة تقريرية، أو فى محكيات قصيرة ومتفرقة.

٣ - ما ينظم هذه العجائب فى سيرة سيف بن ذى يزن، ويعضد الميزتين السابقتين، ما نجده كامناً فى طبيعة النص وبطله فى آن معاً؛ فسيرة سيف بن ذى يزن تنقلنا إلى حقبة سابقة على الإسلام (التباعد الزمنى)، وبطلها ينتقل فى فضاء واسع جداً (التباعد الفضائى)، وهذان التباعدان يحققان أساساً مركزياً لتولد العجائب وتوليدها، بعيداً عن أية مراقبة دينية أو معرفية أو علمية. ويبرز هذا، بصورة أكثر وضوحاً، على صعيد البطل (سيف بن ذى يزن) كما تقدمه لنا السيرة، فهو:

أ - من حمير، وأصول حمير من الجن (كما تقول السيرة نفسها).

ب - سيف يحب العجائب، ويحب معاينتها، وعنده نهم شديد، وفصول طفولى، للتعرف على الأشياء؛ بهدف أن يعرف بنفسه، ويغية التحقق، ليحكى لرجاله ما رأى.

ج - يحارب العجائب، ما دامت له مهمة عليه أن يؤديها، على نحو ما تقدمه السيرة.

- ٢ -

تقوم بنية الكتاب، إذن، على استخراج العجائب باعتبارها مواد شبه مستقلة، وحاول المصنف - جهد الإمكان - أن يعقد روابط بين بعض هذه المواد، وقام بترتيبها بنظام الألفبائى، بعد أن وزعها على خمسة قطاعات رئيسية :

١ - فضاءات.

٢ - شخصيات.

٣ - أدوات.

٤ - أفعال/ عادات.

٥ - نباتات.

وقد حافظ مصنف المادة على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد متفرقة، لكل منها بنيته الخاصة، لها بداية ونهاية، مادامت جميعها مقتطعة من سياق نصى. ولأهمية هذه المادة الموزعة، فإننا نقدمها إلى القارئ بالترتيب نفسه الذى قدمه الدكتور يقطين:

١ - فضاءات

- أ -

- أراضى مصر.
- أرض السحرة.
- أرض الصخر والهيش.
- الأرض الغواصة.
- الأرض المسحورة.
- الأهرام.
- أسوان.
- أسيوط.

- ب -

- بئر إخميم.
- بئر عاقلة وإخميم.
- البئر المعطلة.

- الباطنية.
- البركة المطلسة.
- بركة المغناطيس.
- بستان الحكماء.
- البستان المرصود.
- البستان الموعود.
- ج -
- الجبل الدوار.
- جبل الطيفور.
- جبل المغناطيس.
- جزائر واق واق.
- جزيرة الجواهر والبحر الأخضر.
- جزيرة الكلبين.
- جزيرة الهوام.
- ح -
- الحمام العجيب.
- س -
- سماء القزاز.
- سماء نوت.
- ص -
- صخرة الأنهار الأربعة.
- ط -
- الطريق الموعود.
- ع -
- العمود المرصود.
- عمود النور.
- عين بلقيس.
- عين الترهان.
- عين الشفاء.
- عين النور.
- غ -
- الغويصة.
- ف -
- فج النار وأرض السحرة.
- ق -
- قبر سام.
- قبة البلور.
- قبة كوش بن كنعان.
- القصر المشيد.
- قصر الهليجة.
- قلاع الضباب.
- قلعة الجبل.
- ك -
- الكعبة.
- كنز حوران.
- كنز الدهقان.
- كنز سليمان.
- كنز كوش بن كنعان.
- كنز لوط.
- كنز الهليجة.
- كنز هود.
- م -
- المدائن المطلسة.
- مدينة البق.
- مدينة تحت البحر.
- مدينة الدجاج.
- مدينة الرجال.
- مدينة الرياض.
- المدينة المنورة.
- مدينة قيمر.

- مدينة العمالققة .
- مدينة النحاس .
- مدينة النهام .
- مدينة النساء .
- مدينة نوت .
- مسيوط (أسيوط) .
- منابع الأنهار الأربعة .
- ن -
- النيل .
- و -
- وادى الطودان .
- وادى الغيلان .
- ى -
- يثرب .
- ٢ - شخصيات
- أ -
- إبليس .
- أبو النور الزيتونى .
- إخميم الطالب .
- أرميش المخالف .
- الإله ياقوت .
- ب -
- برنوخ الساحر .
- البنات الملونات .
- ت -
- التنتين .
- ث -
- الثعبان الأحمر والأسود .
- ج -
- الجان .
- الشيخ جباد .
- ح -
- الحصان ذو القرن .
- حمير .
- خ -
- الخضر (أبو العباس) .
- الخواض ذو الرأسين .
- خيل البحر .
- د -
- دابة البحر (الهايشة) .
- ر -
- الرهق الأسود .
- س -
- السرطان ذو العشرة ألوان .
- سطيح .
- سمكة الجذع .
- السميزع .
- السيسبان (الحكيم) .
- ش -
- شراشير ذو السبعة رؤوس .
- الشمردل .
- ط -
- الطائر الناطق .
- ع -
- العاطب .
- الشيخ عبد السلام .
- عرب البقرة .
- عفاشة بن عيروض .
- العماليق عبدة الخروف .
- عنفرة الشبقة .
- غ -
- الغيلان (وادى الغيلان) .

- الخاتم المطلسم والأرض الغواصة.
- الخرزة ذات الأوجه السبعة.
- د -
- دهن السمندل.
- الديك ذو الريش القاتل.
- ذ -
- ذخائر الرهقان.
- ذخائر يادروس.
- ز -
- الزمردة الخضراء.
- س -
- السوط المطلسم.
- سيف آصف بن برخيا.
- سيف رومان.
- السيف المرصود.
- سيف سام.
- ص -
- صخرة عون بن عنق.
- صندوق الصور.
- صندوق العجائب.
- ط -
- طاسة الانقلاب.
- ع -
- عتلة يافث بن نوح.
- ف -
- الفاكهة المسحورة.
- ق -
- القدح السحري.
- قلنسوة الاختفاء.
- ك -
- كتاب النيل.

- ف -
- فارس كور وفوة.
- فرطوس العبوس.
- ق -
- القافض بن المحيط.
- ك -
- كتكوت أبو حربة.
- الكلبون (جزيرة الكلبين).
- م -
- المختطف.
- هـ -
- هاروت وماروت.
- هبل.
- الهمازون - الققازون.
- ٣ - أدوات
- ب -
- برق البرقوق الياقوتي.
- ت -
- تخت الرمل.
- ث -
- ثوب الريش.
- ج -
- الجلود المائية.
- ح -
- حجاب الاختفاء.
- الحصان الخشبي.
- الحصان المرصود.
- الحمارة المرصودة.
- خ -
- الخاتم السحري.
- الخاتم المطلسم.

- ل -

● لوح الخيرقان.

● لوح الزمرد.

● لوح عيروض.

- م -

● مرآة الانقلاب.

● مرآة الثلج.

● مرآة الهندوان.

● مركب سليمان.

● المعدن المسحور.

● منطقة الجلد المدبوغ.

٤ - أفعال / عادات

- أ -

● أبواب السحر.

● إجراء أنهار الشام السبعة.

● إجراء النيل.

● الإذابة بالماء.

- ح -

● الحرب بين السحرة.

● الحروف الناطقة.

● حكاية الدمرياط.

● حكاية سعدون.

● حكاية سيف.

● حكاية مسابق.

- د -

● الدعاء.

- ز -

● الزواج العجيب.

- ص -

● صحبة الإنس والجن.

- ض -

● ضيافة الدهقان.

● ضيافة الهدهاد.

- ع -

● عرب البقر.

● عبادة البحر.

● عبدة الخروف.

- ق -

● قطع الجنادل.

- ك -

● كراهية الغريب.

- م -

● ملاعب الهدهاد.

- ن -

● نفقات الرهاوى.

- و -

● وليمة العمالقة.

- ه -

● هدم الكعبة.

٥ - نباتات

- ت -

● التفاحة ذات السبع ألوان.

- ج -

● الجوز الهندى العجيب.

- ش -

● الشجرة العظيمة.

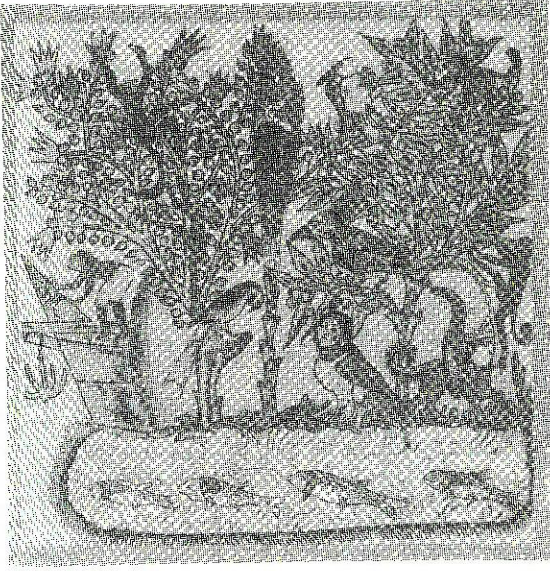
- غ -

● غذاء السطيح.

- ف -

● الفاكهة الآدمية.

● الفاكهة المسحورة.



يفضل الدكتور يقطين استخدام مصطلح «العجائب»، دلالة على هذه المواد والعناصر المصنفة، عن استخدام المصطلحات الأخرى السائدة: الفانتاستيك - الوهم - الغريب - الخارق. يفضل «العجائب»، و«العجائبي»، بمعنى شامل، يتسع لكل ما يحدث «الحيرة»، في ذهن البطل، أو المتلقى، ويحملها المعنى الذي يمكن استنتاجه من خلال الاستعمال العربي، فضلاً عن أن هذا المعنى العام (للعجائب) يستوعب مفاهيم خاصة، يمكن تحديدها من خلال قراءة عربية لهذه العجائب، من حيث بنيتها ووظيفتها. ورغم دقة التصنيف والترتيب التي حققها الدكتور يقطين في عمله، إلا أن ثمة عناصر كثيرة غابت عنه، سنذكرها في النهاية، ضمن الملاحظات الأخرى.

- ٣ -

المادة المصنفة في هذا الكتاب، فضلاً عن الأجزاء التي أمكننا الاطلاع عليها من سيرة الملك سيف، تذكرنا بما كتبه الدكتور عبد الحميد يونس - رحمه الله - في كتابه «الحكاية الشعبية»، منذ ثلاثين عاماً، وكذلك ما سجله الأستاذ فاروق خورشيد في كتابه «أضواء على السير الشعبية»، منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

يقول الدكتور يونس: إن مؤرخي سيرة الملك سيف بن ذى يزن استخلصوا بعض القرائن التي ترجح تكاملها في القرن التاسع الهجري؛ ذلك أن ملك الأحباش، الذي كافحه «سيف بن ذى يزن» طوال السيرة، يسمى «سيف أرعد» وهو يطابق اسم الملك الحبشي «سيف أرعد» الذي حكم الحبشة، بالفعل من ١٣٤٤ إلى ١٣٧٢ هجرياً^(٥).

ويكاد يجمع الباحثون على أن هذه السيرة قد تكاملت في الديار المصرية بصفة عامة، والقاهرة بصفة خاصة، وهذا من الواضح بمكان، إذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التي تزخر بها السيرة^(٦)، بل إن بعضها يدل على معرفة سابقة، ودقيقة، بخطط مصر، ولا ينقض هذه الحقيقة ورود أسماء مأخوذة من دمشق وأرياضها في السيرة. ويضيف الدكتور يونس أن مادة السيرة، على كثرتها وتنوعها، تكاد تقطع بأن مصر هي التي عملت على تجميعها، وإحكام سياقها، وتكامل صورتها، وهذا التاريخ القصصي الشعبي قد استوحى، من غير شك، المعتقدات الشعبية في عالم السحر والجان والخوارق، وغلبة هذا العالم على أحداث سيرة «سيف بن ذى يزن»، جعل الدارسين يحتفلون بالمادة التي لها جذور إفريقية. ويشير الدكتور يونس إلى أننا نجد في هذه السيرة متفرقات تلفت النظر، مثل التفسير القصصي لنشأة المدن المشهورة والمواقع

والبنى والهياكل، إلى جانب الاسترسال في تصوير الرحلات الكثيرة والمغامرات المتعددة التي قام بها سيف بن ذى يزن وولده وفرسانه وأعدائه في عالم الجن. ولم يكتف الشعب، الذي أبدع السيرة، باستقارة الخيال في التصوير والقصص، ولكنه غالى في ذلك، بعد أن أحس بأن ما رواه من الخوارق والعجائب لم يعد يؤثر في النفوس فلجأ إلى عالم السحر. وتمتاز هذه السيرة بكثرة ما ورد فيها من الأدوات الخارقة والكنوز العجيبة التي تتيح لمن يحصل عليها سلطاناً لا حد له على عالم الجن. كما استغرق السحر جانباً لا يستهان به من هذه السيرة، حتى أن بعض الباحثين يقول إن عالم الجن والسحر يستغرق ما يقرب من نصف هذه السيرة على ضخامتها.

ويقدم الدكتور يونس نموذجاً للجهد الذي بذله القصاص؛ لكي يربط بين العناصر المتفرقة التي تألفت منها السيرة. ومن الروابط التي لها سمة فنية؛ تلك العلاقة التي أنشأها القصاص الشعبي بين شامة ابنة الملك أفراس، ومغامرة سيف بن ذى يزن، في الكشف عن منابع الأنهار العالمية العظيمة بصفة عامة، وعن منبع نهر النيل بصفة خاصة، والعمل على توجيه مجرى النهر الأخير إلى مصر؛ لكي يستقر على النحو المعروف، ومن الطبيعي أن تتبدد الحواجز بين الواقع والخيال، بين الممكن والمستحيل، بين المعقول والخرافي، في تصوير هذه المغامرة، وليس أدل على أسلوب السير الشعبية من إيراد هذا المشهد الرائع الذي انتهى بسيف إلى ركوب الأهوال للحصول على كتاب النيل، حتى يجعله مهراً للأميرة شامة. «قال الراوى: وإن هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قيمر، ولم

يعرفوا لهم معبوداً سواه، واعتقادهم أنه هو الذى يجلب لهم النيل، ويجرى المياه، ويزرعون زرعهم على الأرض، والماء يسقيه، فمن ذلك يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم، وكلما يستهل الهلال، يدخلون عليه، ويسجدون قدامه دون رب الأرباب، الملك التواب، الذى أنزل القطر من الغمام والسحاب، وخلق آدم من تراب، وذلك الكتاب موضوع فى صندوق من خشب الأبنوس الأسود، ومصفح عليه بصفائح الذهب الأحمر، والصندوق موضوع فى تابوت من خشب الساج، ومصفح بصفائح فضة، وموضوع عليه مقام من الخشب، وعليه ستارة من الحرير الملون، ومبنى عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض، وبابها من الحديد الصينى، وأقفالها من الحديد البولاد، ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك قمرون، لا يأمن عليها أحد غيره، ولا يفتح القبة أحد سواه. وكلما يستهل الهلال، تحضر أكابر البلد جميعاً، والوزراء مع الأمراء والنواب والحجاب، وكل من كان له طرف فى المملكة، فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك، ويفتح باب القبة، ويفتح بعده باب التابوت، وبعد يطلع الصندوق، ويفتحه، وينظر إلى الكتاب، ويسجد له دون رب الأرباب، فإذا فعل ذلك، ورآه أرباب دولته، سجد، [وعندما] يعلمون أنه سجد لذلك الكتاب، فيسجد أرباب الدولة جميعاً، اتباعاً لسجود الملك، وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون، فتتظفر الرعايا بسجودهم، فيسجدون تبعاً لهم، هذا اعتقادهم.....

ولا يقف خيال القصاص عند هذا الحد؛ ذلك لأنه لا يكاد يخرج من مشهد خارق، حتى يدخل بالمستمعين فى مشهد يتجاوز كل معقول. وسيف لا يصل إلى بغيته دفعة واحدة، وهو منها قاب قوسين أو أدنى، ولكنه يطوف بين الغرائب والمجائب بصحبة «عاقصة»؛ أخته فى الرضاع. وفى هذه الجولة، يظفر بأدوات سحرية مثل قلنسوة الحكيم أفلاطون التى يختفى لابسها عن أعين الإنس والجن، وخاتم «عبودخان» وهو «خاتم جوهر مطلسم»، يختلف عن خاتم سليمان فى أنه يقوم بالحرب والطعان بالنيابة عن صاحبه، ويحصل سيف بن ذى وزن، أخيراً، على كتاب النيل، ولكن الخيال الشعبى لا يجعل من هذا الظفر ختام رحلة أو نهاية قصة، إلا أنه يستمر فى إيراد العوائق التى لابد من تذليلها بالشجاعة والحيلة والسحر.

هكذا، قام أساتذنا الدكتور عبدالحميد يونس بمقاربة هذا العالم الذى يكتنفه السحر، وتكثر فيه الخوارق والطلسمات، وتسهم فى صياغة أحداثه حشود من الجن، ومن الإنس، ومن الأفعال العجيبة، وهو المناخ الذى هيمن تماماً على سيرة الملك

سيف بن ذى وزن. أما الفصل الخاص بسيرة الملك سيف بن ذى وزن، فى كتاب الأستاذ فاروق خورشيد، فيركز - بصورة رئيسية - على إبراز الدلالة التاريخية لهذه السيرة، التى اكتملت، وراجت، فى عصر المماليك، وهو العصر الذى شهد تجدد العداوة التقليدية بين الحبشة والعرب، ويرغم أن مصنفى سير الملك سيف قد أجروا الأحداث فى زمان بعيد جداً، يسبق الأديان الثلاثة، إلا أنه من الواضح أنها انعكاس للأحداث التاريخية التى جرت فى عصر المماليك بين مصر والحبشة، والتى أسفر فيها العدا، ووصل الأمر إلى الاشتباك المسلح (٧).

ويؤكد الأستاذ خورشيد، فى النهاية، أن سيرة سيف بن ذى وزن تعد سيرة متفردة بذاتها بين باقى السير، من ناحية التشكيل الفنى، وطريقة رسم الأحداث، وطريقة رسم شخصية البطل؛ فهى أحفلها بالخوارق، وأكثرها جموحاً فى الخيال فى تصوير المجهول، وتصوره فى (علاج روائى؟) جذاب، مع عدم إهمالها لرسم صورة البطل المحارب بالسيف الذى استهوى خيال القصاصيين فى غيرها من القصص، ولعلها السيرة الوحيدة التى نشهد فيها حروباً لا بالسيف، أو بالذكاء والحيلة، وحسب، ولكن بعلوم الأفلام والحكمة والسحر أيضاً، فهى أقرب إلى الخرافات العلمية التى تحاول أن تسبق بخيال الإنسان علمه وتجاريه فى استكناه المجهول، وتصوير الجوانب الخفية من العالم، وهى - بهذا - نص فريد فى باب، بالنسبة إلى السير الشعبية، بل بالنسبة إلى الأدب العربى بعامه (٨).

- ٤ -

ثمة ملاحظات سريعة حول عمل الدكتور سعيد يقطين فى هذا الكتاب، وحول مجمل مشروعه فى درس ذخائر التراث العربى بصفة عامة، نقدمها من باب الاعتزاز بجهد، ومحاولة للمشاركة فى إثرائه وتفعيله، إن أمكن:

١ - اعتمد الدكتور يقطين، فى تصنيفه للمواد العجائبية والأسطورية فى سيرة سيف بن ذى وزن، على إحدى الطبعات المصرية (سيرة سيف بن ذى وزن، مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، القاهرة، ١٣٩١هـ)، دون الاتصال بالطبعات الأخرى، التى تمكّن من تشكيل نص متكامل، يسد بعضه ثغرات بعضه الآخر، وهو المسلك الذى انتهجه الدكتور يقطين نفسه فى قراءته النصية لسيرة بنى هلال، والتى اعتمد فيها على الطبعات الشامية، والمصرية، واللبنانية. ويمكن لنا أن نذكر، من الطبعات الأخرى لسيرة الملك سيف:

أ - سيرة سيف بن ذى يزن، رواية أبو المعالي، مطبعة شرف، القاهرة، ١٣٠٣هـ.

ب - _____، مطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق، القاهرة ١٣٠٥هـ.

ج - _____، مطبعة بولاق، ١٢٩٤هـ.

د - سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف بن ذى يزن، رواية أبو المعالي، المطبعة الخيرية، القاهرة، (١١٣٠هـ - ٩١).

٢ - برغم دقة التصنيف والترتيب التي التزمها الدكتور يقطين، إلا أن عناصر كثيرة غابت، وهي تنتمي إلى المحاور الأربعة التي حددها، ففي محور الشخصيات، لم يسجل شخصية الغزالة التي لعبت دوراً مهماً في حياة البطل، باعتبارها الأم البديلة عن أمه الحقيقية التي كانت تكرمه، وتبحث له عن المهالك، وتحاول - دائماً - قتله وإزاحته عن طريقها، فعندما ترمى الأم طفلها في الفلاة لتفترسه الوحوش، صادفته غزالة سرق الصياد طفلها وهي ترضعه؛ إذ فرت عند قدوم الصياد، وحين ترى الطفل يبكي من الجوع، تتقدم منه بحذر، ثم بحركة غريزية تعطيه ضرعها في فمه الذي ينطبق عليه في شراها، وهو يرضع من لبنها في نهم (١١). من جانب آخر، وضع الدكتور يقطين محوراً خاصاً بالنباتات، بينما أدرج الشخصيات الحيوانية في باب الشخصيات الذي ضم الإنس والجن والطيور والحيوانات، وتتصور أنه كان من الأحرى تخصيص أبواب خاصة لكل من هذه الأنواع، ولا سيما أن السيرة تكتظ بالعناصر التي تنتمي إليها (أى إلى هذه الأنواع).

٣ - يذكر الدكتور يقطين، في مقدمته، أنه حافظ على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد لكل منها بنيتها الخاصة، ولها بداية ونهاية. لكننا لم نلمح علامات نصية للمناطق التي تم التدخل فيها، وهي مسألة ضرورية على مستوى الدقة في التوثيق.

٤ - يشير الدكتور يقطين إلى أن الغاية الأقصى لهذا العمل يمكن تبينها، واستنتاجها، من خلال البحث الرصين، الذي سيقدمه من بعد، وهي الغاية التي تطال الإنسان العربى في كينونته، وتاريخه، ورويته للعالم، وتمثلاته الذهنية الكائنة والممكنة والمستقبلية. وهو تصور منهجى يعقد صلة وثيقة بين النص وتاريخه وحضوره الفاعل فى الثقافة الحية، برغم أن

سيرة الملك سيف بن ذى يزن تحال إلى التراث، ولا تنتمي إلى دائرة المأثور، بعد أن تم تدوينها وانقطاعها عن الرواية الشفاهية، وهى - هنا - أقرب إلى الدراسات البنيوية (النصية) التي تركز على الداخل دون ربط بما هو خارج النص. والمشكل، أن هذا الطرح المنهجى مضاد للطرح الذى قدمه الدكتور يقطين فى مشروعه لقراءة سيرة بنى هلال، وهى السيرة الشعبية الوحيدة - تقريباً - التى ما زالت رواياتها الشفاهية تتمتع بحيوية فائقة؛ إذ يقول: «تعرض باحث السيرة الشعبية عموماً، وسيرة بنى هلال على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل النموذجى، وذلك لكثرة الروايات وتضاربها فى مواطن عديدة (٩) من بناء السيرة. هذا علاوة على كون السير الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقى السير، ما يزال مخطوطاً، والنصوص المتداولة الآن، التى يتدارسها الباحثون مشحونة بالأخطاء والتحريفات. هذه الصعوبات النصية وجبة فعلاً، ويمكننا - مع ذلك - أن نشغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من ورائه (٩) إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص النموذجى فى انتظار ظهور هذا النص المرتجى. وباعتماد النصوص المطبوعة فى القاهرة، ودمشق، وبيروت، يمكننا صناعة النص الذى يمكننا تناوله، باعتباره نصاً له خصوصيته. لكن مشكلة النص ليست هى المشكلة الأساسية؛ لأن مشكلة القراءة واردة بصورة كبرى. ويظهر لى أن النصوص التى اشتغل بها حول سيرة بنى هلال، هى التى اشتغل بها شوقى عبدالحكيم وعبدالحاميد يونس وسواهما، لكن مختلف هذه القراءات، رغم جدية بعضها، ظلت تدور حول «المطابقة التاريخية، للنص بصورة أو بأخرى. لذلك، نقترح قراءة جديدة؛ لأنها تروم البحث فى خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية للنص، وذلك بغية ملامسة تقنيات الحكائية والسردية، مع النظر فى مختلف البنات والوظائف التى تضمن اتساقها وانسجامها، ويمكننا من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أى إسقاط خارجى، أو أى ربط آلى بمرجعية تاريخية، أو واقعية» (١١).

نتصور أن هذا التركيز الشديد على النص الواحد المكتوب المطبوع، وأن هذا الهاجس الدائم بالبحث عن «الأصل» أو «النسخة الأم» أو «النص الأمثل»، هما إشكالات أساسيان من إشكالات الباحثين الذين يعتمدون البنيوية منهجاً لدراسة النص الشعبى متعدد النسخ والروايات، أو النص الشعبى المروى شفاهاً، والمطبوع فى الوقت نفسه. وفى تصورنا كذلك، أن الأدب الشعبى الشفاهى، بمختلف نصوصه، يستعصى على مختلف المناهج البنيوية والشكلانية القائمة على التحليلات

النصية التي حبست نفسها في نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبي، وتلك هي المعضلة التي طرحها مفهوم «النص» الواقع تحت وطأة الأدوات المنهجية الميثقة عن سلطة الكتابة، دون النظر إلى الكتابة بوصفها وسيلة من جملة وسائل أخرى، يمكن أن يثبت عن طريقها المعنى. والثقافة الشعبية، هي الثقافة التي تتسم أدبيتها بالمنطوق قبل المكتوب^(١٢)، وهي الثقافة التي تعتنى بالشاعر والمنشد والراوى والجمهور المستقبل^(١٣). ومن ثم، فنحن إزاء عملية فنية أدائية جماعية تنطوى على أطراف متعددة تساهم في تجسيدها، والنص الشفاهى يعى سياقه الاجتماعى/ التاريخى، ويبلور رؤيته اتساقاً مع حساسية جماعته الجمالية والفكرية والاجتماعية^(١٤).

على أننا لا يمكن أن ننكر فضل التجارب العلمية البنيوية في تحليل بنية القص الشعبى، وفهم أنماطه (المنهج المورفولوجى لدراسة الحكاية الخرافية، والتحليل البنيوى لألف ليلة وليلة، على سبيل المثال)، بيد أن إغفالها - فيما يتعلق بعناصر العملية الفنية للسيرة الشفاهية أو المدونة - للجانب الخاص بشفاهية النص، وتعددية رواياته، يقودها - غالباً - إلى طمس الفروق بين السير، أو بين الروايات المتعددة للسيرة الواحدة^(١٥).

نأمل أن يكتمل هذا المشروع العلمى لتصنيف المادة الفولكلورية فى التراث الشعبى العربى المدون، وأن يتسع الإسهام فيه بجهود باحثين آخرين.

الهوامش

* د. سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذى يزن، المركز الثقافى الجامعى، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير.

(١) انظر:

أ- د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٠، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨، ص ٦١.

ب- د. خطرى عرابى أبو ليفة، أثر الثقافة المصرية فى سيرة الملك سيف بن ذى يزن، بحث مقدم إلى المؤتمر الأنثروبولوجى الأول (أنثروبولوجيا مصر)، كلية الآداب (بنى سويف/ القاهرة)، ٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥.

(٢) د. سعيد يقطين، سيرة بنى هلال: مدخل إلى قراءة جديدة، مجلة نزوى (مسقط)، العدد الثالث، يونيو ١٩٩٥، ص ٧٨.

(٣) انظر: د. إبراهيم أحمد شعلان، ببليوجرافيا التراث الشعبى، مجلة الفنون الشعبية من العدد ٤٥ إلى العدد ٥٠.

(٤) د. عبد الحميد يونس، مرجع سبق ذكره، ص ٦١ - ٦٥.

(٥) أ. فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٠١، ١٩٦٤، ص ١٦٣.

(٦) نختلف، هنا، مع أستاذنا الجليل؛ لأن القرائن تشير إلى اتصال سيرة الملك سيف بن ذى يزن بالمناطق الجنوبية أكثر من اتصالها بالقاهرة، وإذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التي تذكر بها هذه السيرة، سنأكد من تركيزها على منطقة الصعيد بصفة خاصة، والجنوب عموماً، بينما لا توجد إشارات واضحة دالة على اكتمال السيرة فى القاهرة، أو غيرها من الوجه البحرى.

(٧) أ. فاروق خورشيد، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٣.

(٨) المرجع السابق، ص ١٨٣، ١٨٤.

- (٩) د. إبراهيم أحمد شعلان، مرجع سبق ذكره .
- (١٠) أ. فاروق خورشيد، المجذوب: العاقل المجنون ودراسات أخرى، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٧١٢، ص ص ١٧٤ - ١٧٧ .
- (١١) د. سعيد يقطين، سيرة بنى هلال، ص ٧٨ .
- (١٢) حول شفاهية الثقافة العربية، انظر: د. أحمد على مرسى (ترجمة ودراسة)، يان فانسينا، المأثورات الشفاهية: دراسة فى المنهجية التاريخية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص ٦١ .
- (١٣) د. عبد الحميد بورايو، تحليل خطاب الحكاية الشعبية، مجلة دراسات عربية، العددان ١، ٢، نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٥، ص ٩٠، ٩١ .
- أ. عبد الحميد حواس، مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر، بحث منشور ضمن أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية (الحمامات/ تونس، ١٩٨٠)، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٠ .
- (١٤) د. محمد حافظ دياب، السيرة الشعبية: إبداعية الأداء، ضمن كتاب الإبداع فى المجتمع العربى، منشورات المجلس القومى للثقافة العربية، الطبعة الأولى، الرباط ١٩٩٣، ص ١٧٧ .
- (١٥) د. عبد العزيز لبيب، الفصيح فى لغة السيرة الهلالية، مجلة المأثورات الشعبية (الدوحة)، السنة ٣، العدد ١١، يوليو ١٩٨٨ .



التصوير الجدارى فى

مقابر بنى حسن

عرض: شمس الدين موسى

يمثل ما سجل الإنسان هواجسه ومفردات حياته فى الفنون المختلفة؛ تعبيرية أو تشكيلية أو شعبية، نجد أنه سبق ذلك إلى تسجيل تاريخه عبر الآثار المختلفة التى تركها، والتى تمثلت فى شكل العمارة سواء كانت العمارة تتمثل فى المباني التى طواها النسيان، أو المعابد المختلفة ذات الجلال والهيبة الروحية، أو فى المقابر التى خصها المصرى القديم باهتمام خاص؛ حيث عقائد المصريين القدماء رأت فى الموت مرحلة ما نحو الحياة والخلود، ومن ثم وجدنا ذلك الاهتمام الخاص بتصوير وتسجيل كل مناحى الحياة على جدران تلك المقابر المختلفة التى وصلت أوجها فى شكل الأهرامات الضخمة، التى خص بها ملوك الفراعنة الكبار أنفسهم فى مراحل ازدهار الدولة الفرعونية، وحتى مقابر صغار الموظفين والمسؤولين وعامة الشعب بحسب وضعهم الاجتماعى والوظيفى من الفرعون وحتى أقل مسئول فى الدولة.

وإضافة لنا الكثير عن الحياة وجوانبها المختلفة فى تلك المناظر الجدارية، التى فكت بخطوطها وألوانها أسرار الحياة لدى المصريين القدماء.

والمؤكد أن سيد القماش جاء فى تلك الدراسة التى يمكن أن نضعها لأول وهلة ضمن أبحاث دراسات الآثار باعتباره باحثاً له طبيعة خاصة؛ إذ تشابكت فى رؤيته نظرة الباحث مع نظرة الفنان التشكيلي، مما جعله يقدم للقارئ نوعاً من القراءة التحليلية والوصفية لجداريات تلك المقابر التى وصل عددها إلى تسع وثلاثين مقبرة؛ فكان وصفه يتناول جداريات تلك المقابر من زواياها المختلفة.

وذلك هو ما عنى الباحث والفنان د. سيد القماش بتفصيله وتوضيحه فى دراسته بعنوان «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن»، وهى المقابر التى اكتشفت فى محافظة المنيا، والتى نحتها المصريون فى الجبل الغربى منذ آلاف السنين، حتى فك علماء الآثار أسرارها وعرفنا عنها وعن أصحابها الكثير.

وليس غريباً أن ينشغل مثل سيد القماش بتلك الآثار من الناحية الفنية بالدرجة الأولى بوصفه فناناً تشكلياً، ثم بها بوجه عام بوصفه محققاً ومجمعاً لعشرات التفاصيل وتقديمها عبر كتابه سالف الذكر، كى يبين الدور الحيوى الذى لعبه الفنان المصرى عبر ما سجله على جدران تلك المقابر حاكياً

لما حوته من مفردات الحياة... مثل عملية تدريب الجنود على المصارعة والرياضة، خاصة لفترة الدولة الوسطى كانت تذخر بالحروب والفن، فضلاً عما حوته من موضوعات مطروقة وعادية وما جعل رسومها خالدة.

«النواحي الفنية التي حددها الباحث،

ويلخص الباحث الخصوصية الفنية في جداريات بنى حسن في قوله:

«إنه كان المعروف سابقاً أن الفنان المصرى عندما يريد التعبير عن مستويات عدة فإنه يفصل بينها بعدة خطوط تمثل خط الأرض في وضع متواز أفقى؛ ولكن فى بنى حسن نجده قد اتخذ من كل منظر مستوى مستقلاً عن المنظر الآخر ويعبر عن البعد الثالث للمنظر نفسه. ولقد أكد الفنان على القيم الجمالية المتعارف عليها فى الفن المصرى القديم، من تحديد مسار العين سواء فى الخط الأفقى أو الرأسى، بوضع مجموعة العناصر على خط واحد يجمعها، والذي بدأ مع الأسرة الثالثة...»

ومن هنا، يلاحظ المتابع أن الباحث استطاع أن يرصد التغيرات والتطورات التى طرأت على أساليب الفن المصرى القديم، وهى التغيرات التى وشت بها جداريات بنى حسن. ولقد استند الباحث فى هذا على آراء علماء الآثار من ناحية، ولروايته الخاصة لتلك اللوحات من ناحية ثانية، مما يؤكد أن الفنان المصرى كان قد سبق فناني الحضارات الأخرى - مثل حضارة اليونان والرومان؛ بل إنه عنى بتصوير جوانب كثيرة من الحياة، مثل حركة الجنود حاملين أدوات القتال، كالحراب والفؤوس والأقواس، الدروع الكبيرة، التى يحمل كل واحد منها ثلاثة جنود، والقضبانات التى يحملونها لفتح الثغرات فى حصون وأبواب العدو، فضلاً عن الموضوعات اليومية الأخرى مثل الزراعة، والحرف وطرق ممارستها، مع الحفلات الموسيقية المصحوبة بالرقص، والمناظر الدينية التى يقوم فيها الكهنة ببعض الطقوس، بينما الأتباع يحملون الأطعمة التى سيقدمونها باعتبارها نوعاً من القرابين.

وبإيجاز شديد، يرى الباحث أن العناصر الفنية الخاصة فى مقابر بنى حسن تتمثل فى:

- تصوير الأساطير القديمة.

- تصوير الطقوس الجنائزية.

- مشاهد الحياة اليومية.

والملاحظ أنه لم يتوقف عند التحليل الوصفى للجدارية موضع البحث، وإنما وصل فى تحليله للألوان والخامات ونوع السطوح التى قام الفنان بتهيئتها قبل أن يشرع فى إعداد تصميمه الذى وصل إلينا بعد عدة آلاف من السنين فى تلك اللوحات الجدارية الباهرة. وإننى أرى معه بحق أن تلك الجداريات تمثل نوعاً من القيم الجمالية عالية الروعة فى دقتها وكمال رسم الأجسام البشرية التى صاغها الفنان القديم بألوانها الدافئة، مما يمثل - على حد قول د. فتحى أحمد - مدرسة فنية متقدمة فى صناعة وتقديم الفن المصرى القديم.

ويرى سيد القماش أن التصوير فى الدولة الوسطى كان مستقلاً عن النقش، مما أعطى الفنان حرية كاملة فى الحركة، فكان تعبيره أكثر انطلاقة من القيود الدينية متجهاً نحو الحياة الاجتماعية والشعبية، مما جعل تلك الجداريات تتميز بالحياة والدقة فى تسجيله ومحاكاته للطبيعة من بشر وحيوانات، وطيور. كما يرى - أيضاً - بعين الفنان ذلك النزوع إلى التحرر الذى أدى إلى أن أصبحت أجسام الإنسان أكثر رشاقة ودقة، كما جاءت صور الحيوان والطيور أكثر تجاوراً فى تفوقها على غيرها، مما ميز الدولة الوسطى، وذلك ما أظهرته جداريات بنى حسن؛ حيث صور الفنان رياضة الصيد والخروج إلى الصيد فى الصحراء، وهى المتعة التى كانت سائدة ويقوم بممارستها صاحب المقبرة.

ومنذ البداية، يحدد الباحث جغرافية موقع المقابر التى توجد على البر الغربى لنيل المنيا فى مواجهة قرية «أبو قرقاص» قبل مدينة المنيا ببضعة كيلو مترات، وتتمثل فى سلسلة طويلة من المقابر تمتد لبضعة كيلو مترات على واجهة الهضاب الواقعة على شاطئ النيل. وتنقسم إلى مجموعتين. الأولى: شمال الثانية وترجع للأسرتين الثانية والثالثة، والمجموعة الثانية: فى الجنوب وتخص الأسرة الخامسة. وتوجد المقابر - موضع دراسة الباحث - فى منتصف المسافة لخط المقابر الطويل أمام قرية أبو قرقاص، وهى المقابر التى تخص الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر لحكام المقاطعة المسماة مقاطعة الغزال - بحسب التسمية القديمة... ويقول:

«إن تلك المقابر بنيت على أساس عقائدى قوى، وتمدنا الكتابات فى اثنتى عشرة منها بأسماء الأشخاص الذين أقيمت المقابر من أجلهم. ومن هؤلاء ثمانية كانوا رؤساء وحكاماً عظاماً. وأثنان كانا أميرين، وواحد كان ابناً لأمير. وآخر كان كاتباً ملكياً...»

وتظهر أهمية الدراسة فى مقابر بنى حسن بوصفها منبعاً لأدق التفاصيل التى تشي بالكثير من حضارة مصر القديمة،

وكانت تلك المقابر تشمل مقابر أمنمحات أو أمنين المقبرة رقم (٢) . وختوم حطب الثاني رقم (٣) وكان حاكمًا لإقليم . وخنوم حطب الثالث مقبرة رقم (٤) وهي المقبرة التي لم يتضح للباحث وجود أية رسوم بها تدل على المعتقدات أو الأساطير.

وباكت الثالث المقبرة رقم (١٠) .

لقد قام الكاتب بتقديم تحليل وصفي شامل للوحات على حوائط كل مقبرة، مع رسم فوتوغرافي مصغر يساعد القارئ على الوصول إلى فهم كل ما يقدمه الباحث، وهو ما أعطى للكتاب طابع البحث الأثرى العام من ناحية من النواحي.

«علاقة القيم الجمالية بين العمارة والتصوير الجداري» .

ولعل الفصل الذى يحمل عنوان «العلاقة الجمالية بين العمارة والتصوير الجداري» يمثل أهم أجزاء الكتاب على الإطلاق من الناحية النظرية؛ حيث رأى الباحث - بعد دراسة لتلك الجداريات أن ثمة علاقة دائمة وملزمة ومتنوعة بين العمارة والتصوير بعد عصر النهضة وقبله، حيث كان التصوير المسطح المجرد من البعد الثالث هو السائد، والذي يتعامل مع الجدار في حدود أبعاد المسطح، وهو ما عرفته الحضارات القديمة . كما يرى أن التصوير الجداري طوال تاريخه ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمارة التي تتمثل في الأبنية المهيبة، ولقد نبعت تلك الهيبة في الغالب من الوظيفة الدينية للبناء مثلما حدث طوال التاريخ، أو من ارتباط المبنى بحدث أو ذكرى قومية أقيم من أجلها، ويرجع ذلك في رأيه إلى المفهوم القديم للفن - إذ كان له تصور شامل يجمع بين العمارة والتصوير والنحت والفنون الصغرى في وحدة واحدة لخدمة المثل الأعلى الدينى، كما يرى أن ذلك المفهوم يمثل سمة واضحة في التراث الإنسانى منذ عصور الكهوف وحتى عصر النهضة ولا يمكن فيه الفصل بين الدين والعمارة . أو بين الأعمال الجدارية والعمارة، أو بينهم جميعاً . وصفات الصرحية والمهابة والوقار تمثل نوعاً من التركيب المتكامل من جميع هذه العناصر .

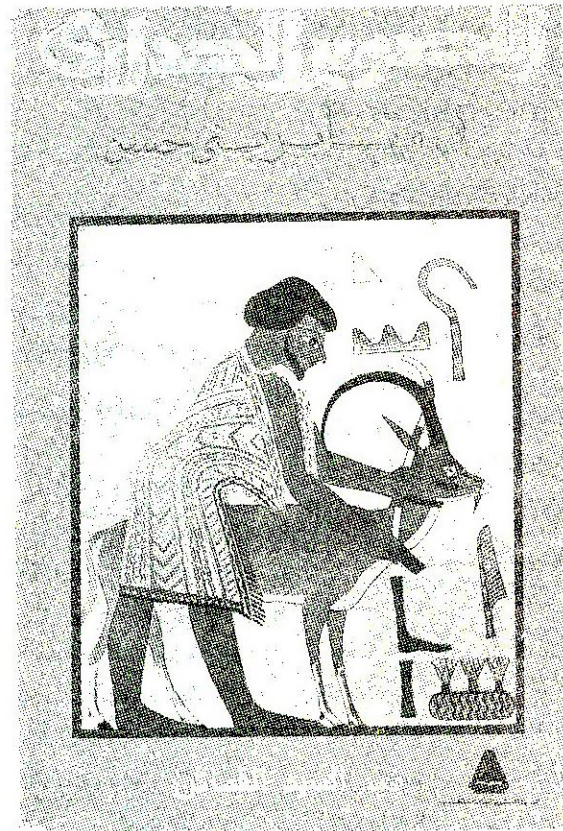
ويرصد الباحث التقدم الفنى الذى جرى فى مقابر بنى حسن، وهو الذى يدل على التطور الذى أصاب الطراز الأسمى من حيث المكان والأروقة ذات الأعمدة، والردفات ذات الأسقف المقببة التي تتركز على أضلاع رباعية أو ثمانية، أو ذات ستة عشر ضلعاً، وهو ما انتشر بعد ذلك فى الأسر المتعاقبة، خاصة الطرز المنحوتة فى الصخر.

ويتوقف الباحث ، أيضاً ، أمام الطريقة الفنية والهندسية التي اتبعت فى نحت القبور فى الجبل، مع التوقف أمام المقبرة (٢٩)، وهي المقبرة التي أساء المعمارى القديم التقدير عند العمل فيها، مما جعلها تنهار وسقفها ينهار؛ حيث كان المعمارى يبدأ النحت فى الواجهة الأمامية والرئيسية وعندما ينتهى العمل فيها يبدأ نحت أعمدة الرواق، ثم الباب الرئيسى، ويترك دعائم تحمل السقف بعد تفريغ فراغ المقبرة ذاتها، ثم يغطى الأسطح والجدران غير المستوية بطبقة من الجص ترسم عليها الأشكال وتلون بالألوان المختارة .

جدير بالذكر أن اختيار الباحث وقع على عدد من المقابر تجاوزت العشرة لتكون ميداناً تطبيقياً لدراسته بوصفها المقابر الكاملة، التي لم يتم تدميرها أو تخريبها، أو لأنها تمثل النموذج الذى يجسد النوع؛ لذا كانت محلاً للبحث الشامل والإجابة على السؤال الأساسى: كيف كان المعمارى يعد السطح المنحوت لتنفيذ مشروعه الفنى فوق الجدار، حيث كانت السطوح دائماً منحوتة فى الصخر، مما يجعلها تتطلب جهداً شاقاً لإخراج نقوش جميلة، ومن ثم كان لابد من وضع طبقة من الملاط فوق الجدار المراد تنفيذ المشروع الفنى عليه، وحتى يكون السطح مستوياً بعد أن تزال خشونته نتيجة الحفر على الصخور. ويقدم الباحث شرحه لطريقة «التمبرا» - وهي الطريقة التي يقدم فيها الفنان بالرسم على الملاط «السطح المعد» خاصة فى مقابر بنى حسن، ذلك الرسم الذى يمثل نوعاً من الوسط بين النحت والرسم، حيث لم يستخدم التظليل، الذى تميزت به النقوش المصرية القديمة الغائرة والبارزة . كما يرى أن أسلوب «التمبرا» أدى إلى نهضة وازدهار التصوير بدرجة عظيمة، كما استطاع بها الفنان أن يعبر عن ذاته وعن مجتمعه بكل التفاصيل .

وكما ابتكر الفنان القديم ما سمي بطريقة «التمبرا»، توصل الفنانون بعد ذلك إلى طريقة «الفرسك» التي استخدمت لتكبير الشكل، الذى يريد الفنان تصحيحه على الجدار، مع استخدام أسلوب التبخيش - أى التخريم - والذي بموجبه يقوم الفنان بعمل ما كيت للرسم الذى يريده على الورق، يقسم إلى أقسام متساوية تنقل على الجدار باستخدام التخريم بإبرة معدنية رفيعة، تحدد خطوط الرسم الذى على الجدار بالألوان المطلوبة التي تميز الشكل عن لون الأرضية .

كما يستنتج الباحث عدم استخدام الفنان المصرى القديم لهذه الطريقة لعدم وجود الورق؛ حيث لم يكن يوجد سوى ورق البردى المقدس . ويعتقد أن الفنان المصرى القديم كان



والأخضر والأصفر مع التوقف أمام المواد اللاصقة والمثبتة للون مثل الغراء والصمغ. وزلال البيض وشمع العسل. كما يبين كيف لتلك الوسائط من آثار على ثبات الألوان فوق الجداريات لآلاف السنين.

وفي النهاية، أرى أن البحث بعنوان «التصوير الجداري في مقابر بنى حسن، بما حواه من تحليل. مع المناظر المصاحبة التي صورها الباحث فوتوغرافياً وضمها للكتاب، يعد بحثاً علمياً وفنياً لتلك الجداريات التي فلتت من الأيدي العابثة مما أثري البحث بكثير من المعاني الفنية التي تشابكت مع علم الآثار بطريقة أو أخرى، مما جعل الدراسة تلعب دوراً مهماً في تعميق الإحساس بالحضارة والتاريخ والأصالة النابعة من فهم ذلك التراث الفني العظيم لدى المعاصرين والأجيال القادمة مما أعطاهما أهميتها وخصوصيتها.

يرسم عملاً تخطيطاً ينقله على الجدار بمقياس رسم كبير بحسب مساحة الجدار باستخدام طريقة المربعات التي تستخدم حتى الآن بتقسيم الصورة إلى مربعات متساوية. وبعد أن يقوم مساعدو الفنان بنقل الصورة مكبرة على الجدار يبدأ الفنان في تحسين خطوط التكوين باللون الأسود لتأخذ شكلها النهائي.

«الألوان المستخدمة»

ولا ينسى الباحث دراسة الألوان المستخدمة بوصفها من أهم عناصر العمل الفني فوق الجداريات. ورأى أن جميع الألوان المستخدمة كانت مستخرجة من البيئة - سواء من ترابها أو من معادنها - بعد سحقها وإضافة الماء إليها مع المادة الغروية التي كانت تؤدي إلى التصاق وثبات الألوان بسطوح الجداريات. كما يتوقف عند الألوان المهمة ويرى أنها لا تخرج عن اللون الأسود، واللون الأبيض، واللون الأزرق،

ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٧)

د. إبراهيم أحمد شعلان

مخطوطات

- نسخة بقلم معتاد ١٣٥٦ هـ نقلت عن مخطوطة كتبت

٨٨٢ منها نسخة مصورة محفوظة بدار الكتب رقم ١٨٧٩
تاريخ فى ٢٩٢ ص.

مخطوطات

كتاب فى أخبار العرب وأشعارهم وقصصهم .

- لم يعلم مؤلفه .

- الموجود منه قطعة تبتدئ ببعض أخبار الرسول (ص) ثم

حكايات فى أخبار العرب وأمرائهم وظرفائهم وقصصهم
تنتهى بقصة بلقيس .

- نسخة بقلم نسخ فى ١٩ ورقة .

حديث حماسة الذهب وحديث افرقيسون ابنة الملك .

- وهى قصة قديمة مروية عن كعب الأحبار ثم يليها

حديث الزراع المسموم حيث نطق للنبي (ص) ثم حديث

الجمال مروى عن الإمام على بن أبى طالب ثم حديث الغزالة

وكلامها .

- نسخة بقلم مغربى .

مخطوطات

أخبار الزمان ومن إيادة الحدثان وعجائب البلدان والغامر

بالماء والعمران لأبى الحسن على بن الحسين بن على

المسعودى ٥٣٤٦

مخطوطات

- قصة يوسف الصديق عليه السلام.
- وهي منظومة رائية لم يعلم ناظمها.
- نسخة بقلم معتاد ١١١٧ في ٢٤ ورقة.

مخطوطات

- قصة الملك آزادبخت وولده والعشر وزراء وما صار لهم مع الملك.
- لم يعرف مؤلفها.
- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبي البشر.

مخطوطات

- قصة المعراج المسماة الآيات العظيمة الباهرة في معراج سيد أهل الدنيا والآخرة.
- محمد بن يوسف بن علي بن يوسف الصالحى الشامى ٩٤٢ هـ.
- نسخة بقلم معتاد ١٠٩٢ هـ في ٢٢٨ ورقة.

مخطوطات

- قصة فرس الأبنوس وما وقع لابن الملك الفارسى صاحبها (كما جا فى آخرها).
- لم يعلم مؤلفها.
- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبي البشر.

مخطوطات

- قصة سيدنا صالح عليه السلام مروية عن سيدنا عبد الله بن عباس رضى الله عنهما .
- نسخة بقلم معتاد في ١١ ورقة.

مخطوطات

- قصة السندباد البحرى والهندباد حمال فى زمان خليفة بغداد هارون الرشيد.
- لم يعلم مؤلفها.
- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبي البشر.

مخطوطات

- قصة حى بن يقظان.
- أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه ت ٤٢١ هـ.
- نسخة بقلم معتاد ١٣٦٠ هـ.

مخطوطات

- قصة الإسراء والمعراج الصغرى.
- نجم الدين محمد بن أحمد الغيطى ت ٩٨١ هـ.
- نسخة بقلم معتاد بدون تاريخ ومجدولة بمداد أحمر.
- نسخة ثانية بقلم معتاد.
- نسخة ثالثة بقلم معتاد.

شعر وزجل

فهرس عام / مطبوع

- سلامة القس وجميلة المغنية متيم الهشامية.
- شرح كرم البستانى العدد ٨ من سلسلة قطوف الأغاني، إصدار مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠ ص ١٤٩.
- نسخة كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

- ديوان مجنون ليلى - نظمه قيس بن الملوح بن مزاحم العامرى صاحب ليلى بنت مهدي المعروفة بأُم مالك العامرية.
- جمع وترتيب أبو بكر الوالبى بتحقيق وشرح جلال الدين الحلبي.

- القاهرة - مطبعة الحلبي ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ - ص ٩٢ .

- خمس نسخ كالسابقة .

- نسخة ط الأميرية ٧٢ ص .

- نسخة ط العجم ١٢٨٦ هـ ٧١ ص .

فهرس عام/ مطبوع

ديوان ابن عروس .

- أحمد بن عروس ت ٨٦٨ هـ .

- ضمن مجموعة - طبع حجر ١٨٨٠ ص ٨ .

فهرس عام/ مطبوع

- جميل بثينة .

- جميل بن عبد الله بن معمر العذري .

- جمعه بشير يموت .

- المطبعة الوطنية ١٩٣٤ ص ٧٠ .

- نسخة كالسابقة .

- نسختان أخريان ضمن مجموعة .

فهرس عام/ مطبوع

جميل بثينة .

- شرح وتحقيق كرم البستاني .

- العدد ١٣ من سلسلة «قطوف الأغاني» التي تصدرها

مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢ ص ٢٠٧ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

التهاني الشعبية بالأفراح الملكية .

- نظمه عيسى صبرى .

- القاهرة ص ٣١ .

- نسختان كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

التحفة الصيداوية في الأشعار الهزلية وهي قصائد فكاهية .

- محمد نجيب مروه - صيدا ١٣٤٢ ص ٣٢ .

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى، المعروف بقيس بن الملوخ العامرى مع ابنة

عمه ليلى العامرية .

- تصحيح ومراجعة إبراهيم صادق فوزى - القاهرة .

- دار المعارف ١٩٤٩ ص ٤٩ .

- نسختان كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى، وهو قيس بن الملوخ العامرى .

- تصحيح أمير عباس .

- القاهرة ١٩٤٧ ص ٦٤ .

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى .

- نظمه أحمد شوقي .

- مطبعة دار الكتب ١٩٤٥ ص ١٦٠ .

- نسختان كالسابقة .

- نسختان أخريان طبع المطبعة المتقدمة ١٩٤٦ ص ١٦٠ .

- نسختان أخريان مطبعة مصر ١٩٣١ ص ١٨٢ .

فهرس عام/ مطبوع

مجنون بنى عامر .

- شرح وتحقيق كرم البستاني .

- العدد ٢ من سلسلة «قطوف الأغاني» - بيروت ١٩٥٠ ص

١٢٩ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

- القاهرة - مطبعة أبو الهول ١٩٣٣ ص ٩٥ .

- ست نسخ كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

عنتره .

- أحمد شوقي .

- القاهرة ٩٤٨ هـ - ص ١٣٩ .

فهرس عام/ مطبوع

عنتر بن شداد .

- أحمد أبو خليل القباني الدمشقي .

- القاهرة ١٣١٨ هـ - ص ٤٨ .

فهرس عام/ مطبوع

الناغم من الصادح والباغم .

- نظم أحمد بن أحمد بن إسماعيل الطلواني ت ١٣٠٨ هـ .

- وهي رسالة تشتمل على عيون من الحكم جردها الناظم من كتاب الصادح والباغم، الذي نظمته العلامة نظام الدين أبو ليلى محمد بن محمد المعروف بابن الهبارية في ألفي بيت على أسلوب كيلة، ودمنة، أفردتها المؤلف وزاد عليها أبياناً وأسطاراً وألفاظاً أبدلها من أخرى ووسمها بهذا الاسم .

- ضمن مجموعة بولاق ١٣٠٨ هـ .

- نسختان أخريان منه كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

مئية النفس في أشعار عنتره عيس .

- لم يعلم جامعه .

- وهو ديوان عنتره بن شداد بن معاوية بن قراد العيسى .

- وهو يشتمل على محاسن ما اختير من شعره في الوصف والافتخار والشجاعة والحماسة وغير ذلك، وهو مرتب على حروف الهجاء .

- مخطوط بقلم معتاد كتبه ١٢٨٣ هـ .

قصة قيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى - ديوانه

وقصته .

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٩٢٣ - ص ٥٥ .

فهرس عام/ مطبوع

الفكر السليم، مواويل بلدية .

- نظم عواض عبد الله العقدة .

- جمع وترتيب مصطفى إبراهيم .

- الحلقات ٢، ٣، ٥ في ثلاث مجلدات - القاهرة، الحلقة

الثانية طبع مطبعة الرياضة البدنية، الحلقة الثالثة طبع مطبعة الفتوح ١٩٤٤، الحلقة الخامسة طبع مطبعة الائتلاف ١٩٤٣ .

- الحلقة الثانية من نسخة أخرى .

فهرس عام/ مطبوع

حنين العشاق

- السيد سلامة بن حسن الراضي شيخ مشايخ الطريقة

الحامدية الشاذلية الموجود الآن ١٣٤٥ هـ .

- وهي مجموعة قصائد وأدوار ومواويل في الوعظ

والإرشاد .

- طبع مطبعة المعاهد بمصر .

- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

منولوجات المنولوجست .. زكريا حسن .

- نسخة في مجلد طبع القاهرة في ١٦ ص .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

فكاهات جحا وأبي نواس .

نظمه محمد عبد المنعم «أبو بئينة» .

فهرس عام / مطبوع

مجموع - تشتمل على طائفة من المنتخبات العربية .

- على بجمعه ق . رايت .

- وهو يشتمل على جملة من الحكايات الفكاهية والأشعار الأدبية .

- طبع ليدن ١٨٧٠ ، ومعه مقدمة وملاحظات بالإنجليزية لجامعه المتقدم .

فهرس عام / مطبوع

الصادح والباغم .

- الشريف نظام الدين أبى ليلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤ هـ .

- وهى منظومة على أسلوب كليلة ودمنة فى ألفى بيت - ذكر أولاً باب الناسك والفتاك ومناظرتهم ، ثم باب البيان ومفاخرة الحيوان ، ثم باب الأدب .

- مخطوطة بقلم معتاد .

- نسخة أخرى منه ضمن مجموعة مخطوطة .

فهرس عام / مطبوع

سلافة النديم فى منتخبات السيد عبد الله النديم بمصباح ابن إبراهيم ، ولد ١٢٦١ هـ / ١٨٤٣ م ، توفى ١٨٩٦ م .

- وهى مجموعة من أشعاره البليغة ورسائله الأدبية البديعة .

- الموجود منها ج ١ ، ٢ فى مجلدين طبع هندية بمصر ١٩١٤ م .

- نسخة أخرى .

فهرس عام / مطبوع

ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح بن مزاحم العامرى) .

- مخطوط بقلم معتاد كتب ١٢٩٠ هـ - نسخة أخرى منه

طبع الشرفية ١٣٥٠ هـ .

- أربع نسخ أخرى منه كالسابقة - نسخة أخرى طبع

الشرفية ١٣٠١ هـ .

- أربع نسخ أخرى منه كالسابقة - نسخة أخرى منه ط بولاق ١٢٩٤ هـ .

- نسختان أخريان منه كالسابقة - نسخة أخرى منه طبع مصر ١٣٠٦ هـ .

- نسخة أخرى منه طبع بولاق أيضاً ١٢٨٥ هـ .

فهرس عام / مطبوع

ديوان عنترة بن شداد العيسى ، أحد بنى مخزوم بن ربيعة بن مالك بن قطيمة بن عبس العيسى .

- رواية الوزير أبى بكر عاصم بن أيوب البطلوسى .

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى بخط الشنقبطى وعليه تقييدات قليلة .

- نسخة أخرى منه طبع الحسينية بالقاهرة ١٣٢٩ هـ ووضع بأسفل صفحاتها شرح عليها بقلم محمد العنانى .

فهرس عام / مطبوع

ديوان الأدب فى نوادر شعراء العرب .

- نسيم أفندى الحلو .

- كتاب أدبى جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية نسقها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أردفها بملحق فى نوادر شعراء العصر الذى تمكن من العثور على بعض نوادرهم .

- نسخة ط الترجمان بصيدا ١٩١٢ .

- نسخة أخرى .

فهرس عام / مطبوع

الدرارى فى ذكر الدرارى .

- كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلبي ٦٦ هـ .

- يشتمل على أخبار الأبناء الحمقى والنجباء وما ورد فى مدحهم وذمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار والنوادر .

- مرتبة على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة ط الآستانة ١٢٩٨ هـ (أربع نسخ) .

فهرس عام/ مطبوع

- حملا زجل أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.
- من إنشاء محمد عثمان جلال.
- طبع المطبعة الوطنية بمصر - نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

- حكايات وأشعار وأدعية .
- لم يعلم جامعها.

فهرس عام/ مطبوع

- شرح ديوان كثير عزة ،وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعى المشهور بكثير عزة .
- جمع ونشر هنرى بيرس .
- نسخة فى مجلدين طبع الجزائر ١٩٢٨ فى ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
- الجزء الأول من نسختين أخرين كالسابقة .
- نسختان أخريان منه كل واحدة فى مجلدين كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

- شرح ديوان عنتر بن شداد العيسى لمصحح الديوان أمين سعيد .
- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ١٦٨ ص .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

- الديوان المطرب فى أقوال عرب إفريقية والمغرب .
- جمع المسيو سونك لأعراب البادية القاطنين بتونس والمغرب الأقصى - يتضمن طائفة من المحادثات والأشعار العامية المتداولة .
- نسخة فى مجلد طبع افجى ١٩٠٢ فى ٢٢٤ ص .

فهرس عام/ مطبوع

- ديوان عنتر بن معاوية بن شداد العيسى .
- رواية الأصمعى ومعه قصائد من رواية غيره .
- ضمن مجموعة فى مجلد بقلم مغربى كتبت ١١١٢ هـ فى ١٣٩ ورقة .

فهرس عام/ مطبوع

- ديوان عروة بن حزام العذرى وأخباره مع عفرأ ابنة عمه عقال .
- رواية أبى عبيد الله محمد بن عمرو بن موسى المرزباتى وأبى الحسن محمد بن العباس بن أحمد بن الفرات عن أخيه أبى القاسم عن أبى عبد الله بن العباس بن اليزيدى عن أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب .
- نسخة فى مجلد مصورة عن نسخة خطية للشنقيطى ١٣٢٠ هـ ، ومحفوظة بدار الكتب رقم ٧٠ أدب ش فى ٨ لوحات .

فهرس عام/ مطبوع

- بسط السامع المسافر فى أخبار مجنون بنى عامر .
- الحافظ شمس الدين محمد بن على بن طولون الحنفى توفى ٩٥٣ .
- ضمنه أخبار قيس بن عامر المعروف بمجنون ليلى وبداية أمره مع ليلى وما قال فيها من الشعر وما آل إليه أمره من انقلاب محبته إياها إلى محبته لله عز وجل .
- نسخة فى مجلد مأخوذة بالتصوير الشمسى بدار الكتب عن نسخة بخط المؤلف فى ٧٠ لوحة .

فهرس عام مطبوع

- سعد اليتيم .
- قصة منظومة لم يعلم ناظمها .
- أولها: يا قلب كرر فى مديح النبى - طه بن رامى النبى الأتربى .
- طبع حجر بالقاهرة .

فهرس عام / مطبوع

قصة الميمون والقنبر على .

- من نظم الشيخ أحمد الدرويش .

- وهو زجل باللغة العامية الدارجة يتضمن قصة خرافية

فيها حكاية الميمون (وهو فرس) مع الإمام على بن أبى طالب
رضى الله عنه .

- طبع حجر بالقاهرة ويلها قصة القنبر وسبب مجيئه من

بلاد الهند لسياسة الميمون المتقدم .

- نسخة أخرى كالسابقة

فهرس عام / مطبوع

الزجل والزجالون .

- السيد عبد الغنى سطا، ميلاد واصف .

الأسكندرية ١٩٤٢ ص ١٣١ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

زجال اليوم - عبد العال أحمد جابر .

- الزقازيق ص ١٤٨ .

فهرس عام / مطبوع

حمل زجل - عبدالله الشبراوى .

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٣١٥ - ص ١٦ .

فهرس عام / مطبوع

حسر اللثام عن خفايا وخبايا أصحاب المقطم اللثام

(زجل) .

- نظمه شاطر أباطة .

- القاهرة - مطبعة الحماية ص ١٦ .

فهرس عام / مطبوع

أزجالنا .

- باقة لستين شاعراً من شعراء الشعب .

- ط الاسكندرية ١٩٥٣ - ص ١٤٤ .

فهرس عام / مطبوع

أزجال هاشم - هاشم عبد الحى .

- الفيوم ص ١٦ - نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أزجال النعناعى - حمدي سالم النعناعى .

الجزء الأول ط دمنهور ص ١٣٥ / ١٩٣٥ - ص ١٣٦ .

فهرس عام / مطبوع

أزجال الخولى . السيد متولى الخولى .

- الجزء الأول - الأسكندرية - ص ٢٠٠ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام مطبوع

أزجال بدر . أحمد عبد اللطيف بدر .

- ط الزقازيق ١٩٣٣ - نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أزجال أبى هندية .

- سيد محمد حسن الهندى .

- خمسة أجزاء: الأول - القاهرة ١٣٥١ هـ، والثانى والثالث

والرابع ط طنطا ١٣٥٣ هـ، والخامس القاهرة ١٩٥١ .

- ثلاث نسخ كالسابقة - الجزء الرابع من نسختين .

فهرس عام / مطبوع

أزجال أبى العطوان .

- عطا معوض .

- ط الفيوم ١٩٤٠ ص ٦٠ .

- خمس نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أزجال أبى بئينة .

- محمد عبد المنعم .

- أربعة أجزاء ط القاهرة ١٩٣٥ - ١٩٣٧ .

- أربع نسخ كالسابقة .

- الجزء الرابع من نسختين - القاهرة ١٩٣٧ فى ١٩٢ ص .

فهرس عام / مطبوع

أزجال أبى وفدية .

- عبد الفتاح عبد الرحمن .

- الجزء الثانى - ط الفيوم ١٩٣٥ - ص ٦٤ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أزجال أبو صلاح .. السيد عبد الغنى شطا .

- جزءان (٣، ٢)، ط الأسكندرية ١٩٣٩ ، مطبعة فوزى ١٩٤٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أزجال ابن الزهور .

- إبراهيم صادق فوزى .

- ط القاهرة - مطبعة الشرق الإسلامية ١٩٣٩ ص ٢٤ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أزجال ابن امبارح .. حسنى راشد أحمد .

- القاهرة ١٩٣٤ ص ١١٢ .

فهرس عام / مطبوع

وحى الطبيعة فى الأشعار والأزجال .

- محمد على حماد الشهير باسم محمد عبد الفضيل .

- القاهرة ١٩٣٩ ص ٦٦ .

- ست نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

وحى الجنديّة (مجموعة أزجال وطنية) .

- نظم حسن محمد حاحا .

- القاهرة ١٩٤٣ ص ٤٨ - نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

هنا الأسكندرية (مجموعة أزجال) نظم رزق حسن .

- الأسكندرية ١٩٥٣ ص ٩٦ .

فهرس عام / مطبوع

موشحات نظم ..

- محمود رمزى نظم (ضمن مجموعة) .

- القاهرة ص ٨٠ - الكتاب العاشر .

فهرس عام / مطبوع

هلال الزجل .

- أسعد بخيت سلامة (ابن النمر) .

- القاهرة ص ١٦ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

الموشحات الأندلسية .

- الأعداد ١٨، ١٩، ٢٠ من سلسلة «مناهل الأدب العربي»
التي تصدرها مكتبة صادر بيروت ١٩٤٩ .
- نسخة كالسابقة .

فهرس عام مطبوع

الموشحات إرث الأندلس الثمين .

- جميل سلطان .

- دمشق ١٩٥٣ ص ٩٢ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

محسن الهزان «رواية زجلية» .

- نظم رشيد نخلة .

- بيروت ١٩٥١ ص ٣٩ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

مجموعة أزجال .. محمد عبد النبي .

- ضمن مجموعة - طبع مصر ١٩٢٢ ص ٨٠ (الكتاب
الرابع عشر) .

فهرس عام / مطبوع

صدى الأنغام (أغان وأزجال) عبد الحميد عبدالعظيم .

- القاهرة - دار الفكر الحديث ١٩٥٣ ص ٢٠٧ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

مجموعة أزجال .

- نظم الشيخ محمد النجار .

- ضمنها جملة أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية .

- طبع المطبعة الأدبية بمصر ١٣١٨ هـ .

فهرس عام / مطبوع

مجموعة أزجال - محمد عبد النبي - الموجود ١٩٢٦ .

- وهي المجموعة الأولى له في أزجال عصرية أخلاقية
اجتماعية .

- طبع اليوسفية بمصر ١٩١٦ - نسختان أخريان كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

مجموعة الأدب والفكاهة .

- جمع سعيد ميخائيل .

- وهي تشتمل على نخبة من الشعر لأشهر شعراء العصر
وخلاصة أزجال أدبية راقية لأشهر زجالى مصر .

- طبع المطبعة المصرية الأهلية بمصر ١٩٢١ .

فهرس عام / مطبوع

مجموع .. يشتمل على طائفة كبيرة من الأعمال الزجلية
المصرية .

- لم يعلم جامعته .

- وهو باللغة العامية الدارجة .

- طبع باريس ١٨٩٣ .

فهرس عام / مطبوع

الغذاري المائسات في الأزجال والموشحات .

- قعدان الخازن صاحب جريدة الأرز .

- انتقاها مما عثر عليه أثناء وجوده بمدينة رومية -

١٩٠٠ م من سفر قديم العهد مخطوط بقلم مغربى .

- طبع مطبعة الأرز سنة ١٩٠٢ .

فهرس عام / مطبوع

شحن العربية ببعض اللغات الأجنبية.

- نظم م ح. أس.

- وهى مجموعة أدوار وطعاطيق فكاهية غزلية باللغة العامية يتخلل تلك الأدوار بعض كلمات باللغة الأجنبية.

- طبع الشرفية ١٣٠١ هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

رياض الأفكار فى كشف الأسرار.

- لم يعلم مؤلفه.

- يتحدث فى الشعر والنثر والموايا والدوبيت والمعميات والوصف والحكمة والآداب والأمثال والنكات الأدبية والحكايات الفكاهية والوعظية، جمعها من الأدباء والظرفاء.

- مخطوطة بخط قديم بها ترفيع وتقطيع وأكل أرضة كثير وتلويث.

فهرس عام / مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول بمصر، رتبها على ثلاثة أبواب، الأول: فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية، والثانى: فى الأشعار الحكمية والأدبية والغزلية والغرامية، والثالث: فى الأغاني المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.

- طبع الشرفية ١٣١٧ هـ.

فهرس عام / مطبوع

عقود اللال فى الموشحات والأزجال.

- شمس الدين محمد بن حسن بن عل النواجى ت ٨٥٩.

- جمع فيها أحسن ما وقع له من هذين النوعين ورتبها على بابين.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد ناقصة من آخرها فى ٢٠ ورقة.

فهرس عام / مطبوع

الرسائل الزجلية.

- محمد محمد المصرى ولد ١٩١٢.

- وهى مجموعة أزجال انتقادية دينية أخلاقية سياسية.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٢ فى ٤٤ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

ديوان أمير فن الزجل.

- محمد عزب صقر ١٩٣٢.

- وهى مجموعة أزجاله وأناشيده.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٣ بأولها: مقدمة وترجمة حياة الناظم بقلم إسماعيل حسين، وفى آخرها مراثى الزجالين له فى ٢٠٧ ص.

- نسختان أخريان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أزجال مصر.

- ميلاد واصف.

- نسخة جزءان فى مجلدين: الأول منها طبع الرشيدات، والثانى: طبع السفير بالأسكندرية، بأخر كل منهما تقارير فى ٦٤، ٣٢ ص - نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أزجال الأديب عبدالغنى شطا.

- وهى أزجال أدبية أخلاقية اجتماعية وطنية.

- نسخة فى مجلد طبع الأسكندرية ١٣٥٣.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أزجال أبى بثرينة.

- محمد عبد المنعم المعروف بأبى بثرينة.

- الموجود منها ج ٣ فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٠ فى ١٩٢ ص.

- الجزء الثالث من نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

ابن امبارح .

- حسنى راشد أحمد.

- أزجال نشرت فى جريدة الصرخة - الموجود منها المجموعة الأولى فى مجلد طبع الفاروقية بالقاهرة فى ١٢٢ صفحة.

- ست نسخ أخرى منه كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.

- وهو كتاب أدبى فكاهى، رتبته على ثلاثة أبواب فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغاني الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل.

- طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥ م.

فهرس عام / جزازات

السلسلة الثقافية: انظر الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى.

فهرس عام / جزازات

ديوان عنتره .

- نظم عنتره بن شداد العيسى .

- نسخة ط بيروت دار صادر ١٩٥٨ ص ٢٥٤ .

- نسخة طبع القاهرة - الحسينية .. شرح محمد العنانى ص ٢٨٨ - ١٣٢٩ هـ .

فهرس عام / جزازات

ديوان البردويل بن راشد وقاطبة وقطبة وسطح عائد ولبليس مع المجوسى .

- تأليف البردويل من راشد .

- نسخة ط القاهرة - المطبعة العثمانية ١٢٩٨ هـ ص ٥٥ .

فهرس عام / جزازات

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبس واجتماعه بالسلطان وما يجر من الكرامة والبرهان .

- لم يعلم مؤلفه .

- القاهرة - أحمد سالم النمرس ١٢٨٩ ص ١١٩ (قصة الظاهر بيبس) .

فهرس عام / جزازات

ديوان الزير، أبو ليلى المهلهل وديوان الجرو بن الأمير كليب .

- تأليف الزير المهلهل والجرو بن كليب .

- طبع صيدا - لبنان - مطبعة العرفان ١٩٣٣ ص ١٣٥ .

